العدد الثاني والستون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



في وداع العام المنصرم

بانتظار من يفتح هوة
في جدار هذا الليل المظلم

عام ٢٠٠٨ يلفظ أنفاسه، والعام الجديد يطرق حياتنا من جديد. ترى هل كانت الأقلام والأوراق التي بحوزتنا كافية لرصد مراراتنا، وأحزاننا..؟ وهل كانت تكفي لتعداد من سقطوا دفاعاً عن تراب الوطن، أو لقمة الخبز، أو من حاولوا سلب حرياتنا، والنيل من كرامتنا، وأبسط حقوقنا الإنسانية .. ولكن الأهم من ذلك، لنفترض أنها كانت أكثر من كافية لتشكل أرشيفاً إضافياً يضاف إلى ما سبقه، فهل كنا نملك الوقت والإحساس بالألم والمهانة لتدوين ذلك كله، ولنفترض - مجازاً - أننا فعلنا ذلك، هل الأجيال التي ستأتي من بعدنا ستكون قادرة على استيعاب ما حدث لآبائهم وأجدادهم..؟ ثم هل تركنا لهم شيئاً من الحكمة، ورجاحة العقل، ونفاذ البصيرة، يمكّنهم من تجاوز كل هذه الانكسارات، والخيبات، والمماحكات، للتأسيس لمرحلة جديدة تعينهم - ليس على تضميد الجراح، وتصويب الممارسات، وتناسي الأحقاد، - فحسب - بل لقراءة تلك المراحل التي سبقتهم برؤية قادرة على الأخذ بكل الأسباب التي تعيد عربات القطار إلى أماكنها الحقيقية، لتعاود انطلاقتها من جديد، وذلك بعد أن أسهمنا نحن هذا الجيل ومن سبقنا في وضع تلك العربات أمام محركات القطار لمنعه من التقدم ولو بوصلة واحدة إلى الأمام.

عام جديد يطرق حياتنا ثانية... ألم يحن الوقت لنقول للزمن تريث قليلاً فلدينا مفاجأة نثبت فيها للعالم أن الغشاوة التي كانت تحاصر عقولنا قد زالت، وأن الغباوة التي كانت تهيمن على قلوبنا قد ولت، وأن التجارب التي مررنا بها كانت أكثر من كافية كي تعيد إلينا الإحساس الحقيقي بمشاعرنا، وأننا على استعداد للتضحية في سبيل عدم المساس بها أو تجاهلها، أو ازدرائها... ألم يحن الوقت لأن نقول للزمن لا تهرول من فوق قاماتنا، ولا تستهن بقدراتنا، فتمهل لأن لدينا ما سوف نسمعه لمن حاولوا التعامل معنا في الماضي، لمجرد أناس يلهثون من أجل قوت يومهم، وبعضاً من لباس يستر سوءاتهم، وانحناءات تمنحهم سنوات أطول من العمر الذي يستحقونه...

هل نحن قادرون على فعل ذلك ، أم أنه الحلم الذي استمرأنا أن يكون بديلاً للحقيقة، والدعاء بديلاً عن الفعل في تحقيق النصر، وانتظار ساعة الفرج ونحن نيام بديلاً عن الجهد والبذل والعطاء لتوفير مستلزمات الحياة.

المأساة التي نشهدها تكمن في حقيقة واحدة هي أننا كنا في خندق واحد يضم المتفرجين كافة، لا فرق بين السياسيين، والمثقفين، والمنتفعين، والوعاظ على اختلاف مواعظهم، والقيادات الحزبية بكل انتماءاتها، على اختلاف شعاراتهم.

ليس من باب التشاؤم أن نستمر في عزف هذه الترانيم الحزينة، فنحن وعلى امتداد عقود مضت لم نجد من يحاول فتح هوة ولو بحجم الكف في جدار هذا الليل المظلم الذي يحيطنا من كل الجهات كي تأذن لأحلامنا أن تستيقظ من سباتها.. وكل عام وأنتم على مشارف الحلم الذي انتظرناه طويلاً.. طويلاً..!

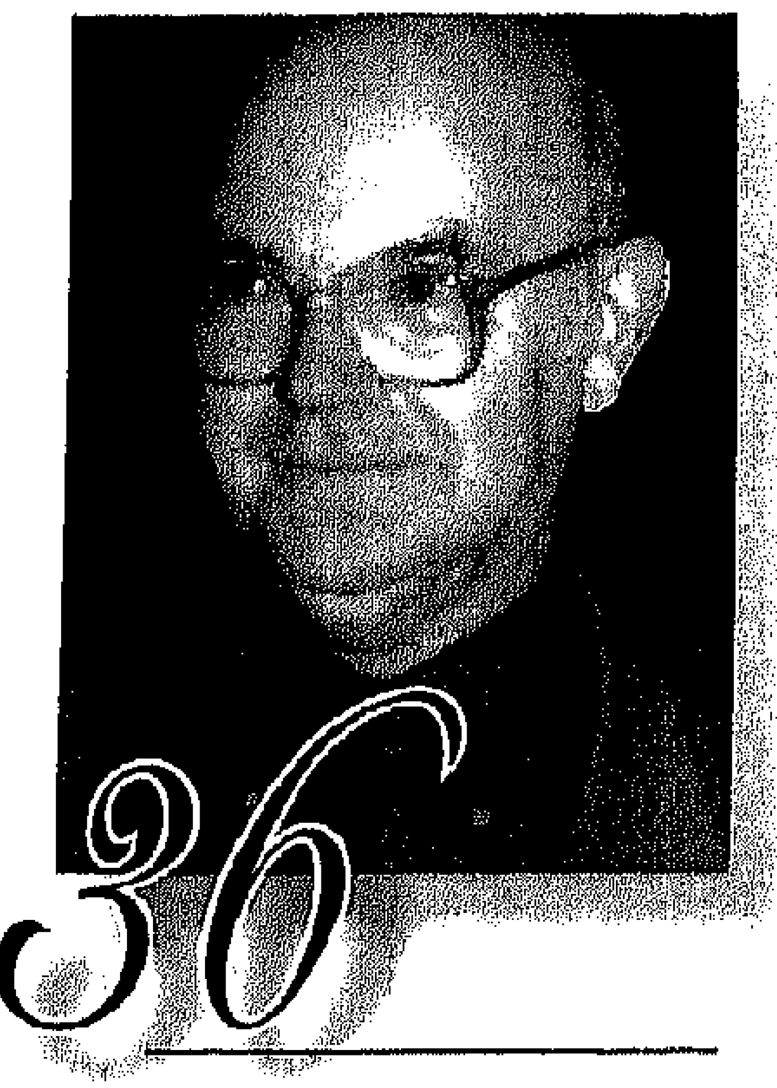
رئيس التحرير



عمان

الاغلفة الخارجية للفنان : ممدوح قشلان

الاغلفة الداخلية للفنان : محمد البعتي



36

معنى الجدل حول أول نص مسرحي عربي

50

رواية «رغيف الفصول» لمحمد العزوني نموذجاً





58

أمجد ناصر القلق بأماكنه

76

الإيقاع وبناء المعنى في «سرير الغريبة» لمحمود درويش



المحتويات



AMMAN 162

كانون أول / ٢٠٠٨

تصدر عن

أمانة عمّان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٣٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

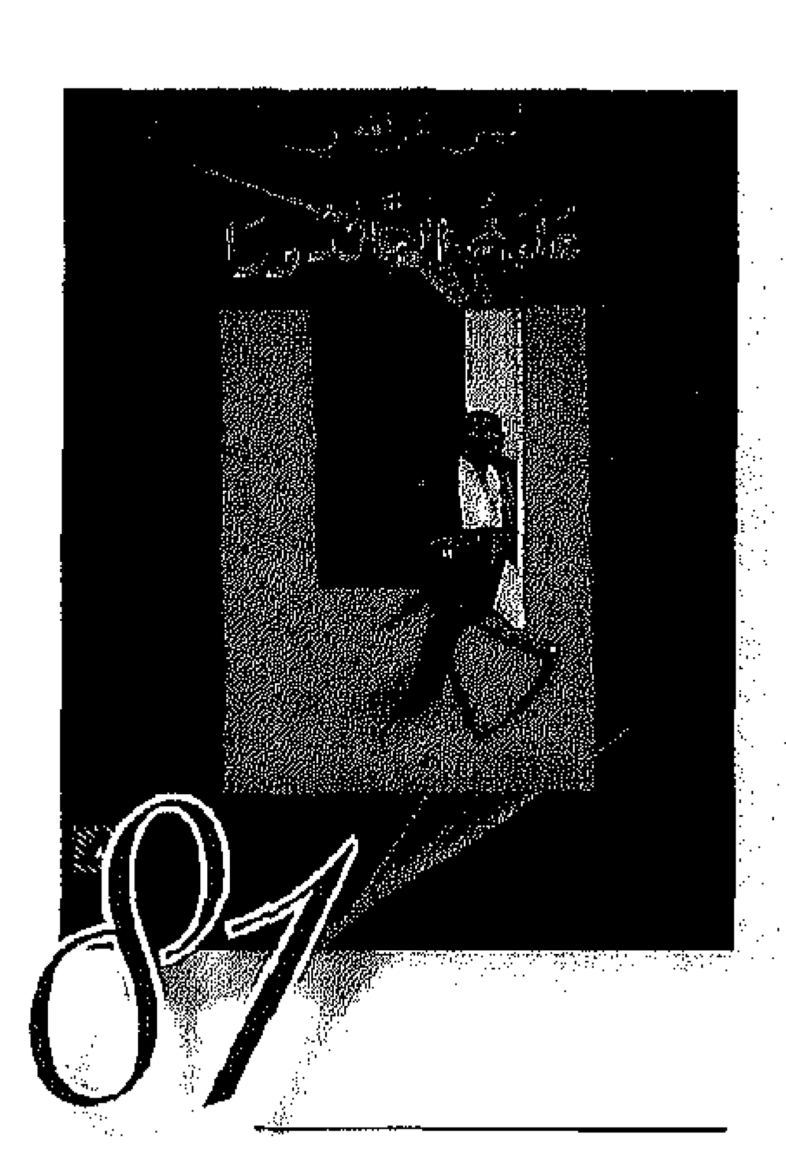
رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٢٢/٢٠٠٢/د)

ملاحظة

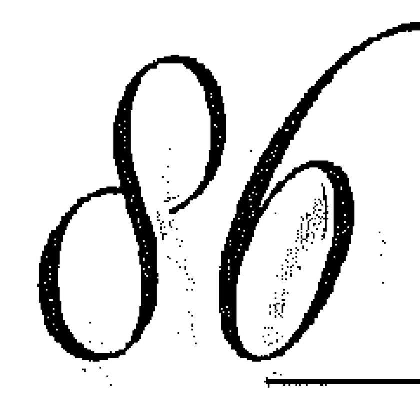
ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



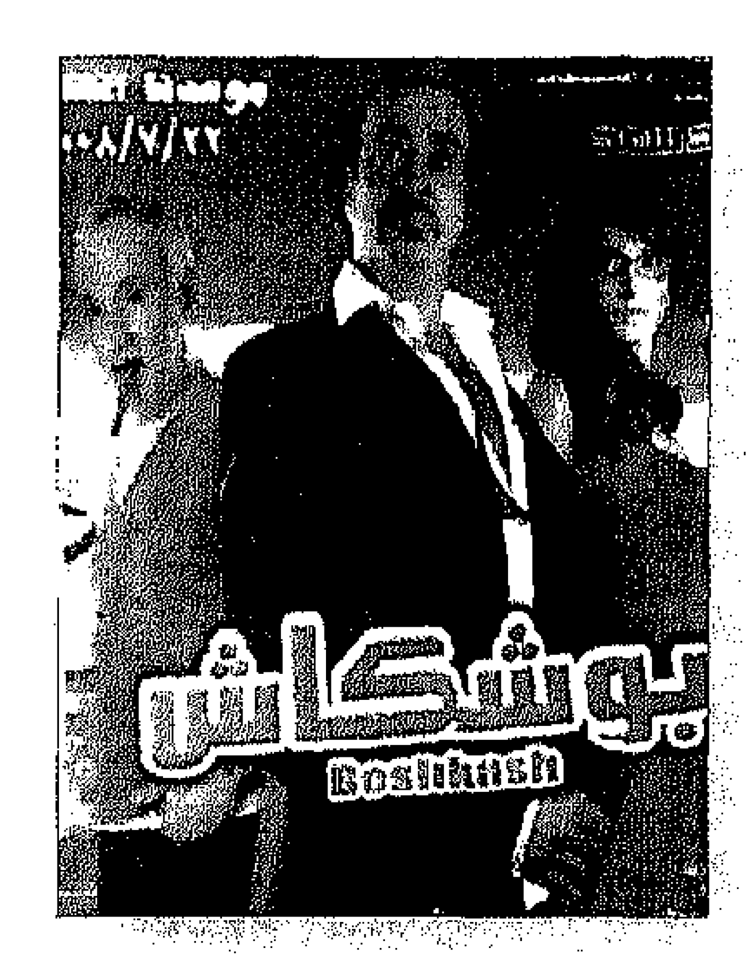
87

قــــــــراءة في «علبة الباندورا» لأنيس الرافعي



86

"بوشكاش"... نهاية كذبة سينمائية





قراءة تناصية في قصيدة (لاّحيزيَّة) لعز الدين المناصرة: بلاغة العَوْرَبة


د. فتيحة كحلوش *

يتخذ هذا المقال، قصيدة (لاّ حيزيّة) لعز الدين المناصرة أنموذجاً للقراءة، فتبحث في طبيعة استحضار التراث الشعبي الجزائري من قبل الشاعر العربي الفلسطيني، وجماليات الهجرة النصية. وستتحرك القراءة في اتجاهات متعددة، بدءاً بسؤال النص ومروراً بإشكالية النص وسلطة الغياب، وانتقالاً إلى حيزيّة/ المرأة- النص، ووصولاً إلى عَوْرَبة حيزيّة، وبلاغة العَوْرَبة.



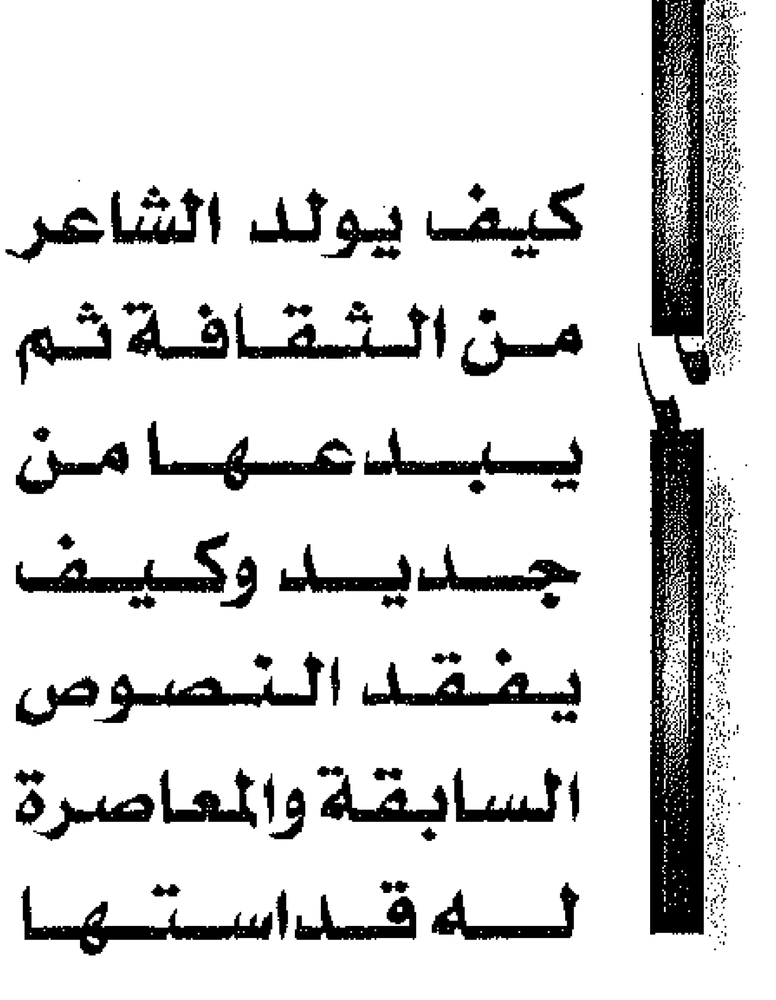
١-سؤال النص:

تكاد معظم الدراسات التي اهتمت بمشكلة النص، أن تتفق على أنه «إنتاج لغوي أي تشكيل أو تركيب لغوي»(١)، وإن كانت تختلف حول صفة هذه البنية اللغوية، فبعض الدراسات يدخل ضمن مفهوم النص ما هو شفوي وما هو مكتوب، وبعضها الآخر يشدد على صفة الكتابة، فنحن نجد في (معجم اللسانيات) لجون دوبوا وزملائه، هذين المفهومين للنص:

١. (يطلق مصطلح النص على مجموع الملفوظات اللسانية التي تخضع للتحليل، ويكون النص من هنا عيّنة لسانية قد تكون مكتوبة أو منطوقة) (٢).

٢. يوسع (يلمسليف)، معنى النص حيث يشمل الملفوظ كيفما كان منطوقاً أو مكتوباً، طويلاً أو قصيراً، وبهذا يمكن أن نعتبر (كلمة قف) نصاً، مثلها مثل أية رواية) (٣). ونلاحظ هنا – فضلاً عن التسوية بين الملفوظ والنص- أن النص لا يحدد بطوله ولا بقصره، وإنما باكتمال الدلالة، وإذا كانت اللغة لا تؤدي دورها في غالب الأحيان إلا في جملة واحدة أو جمل متتالية، فإننا نجد في بعض الحالات الكلمة الواحدة توصل الدلالة نفسها، التي يمكن أن توصلها جملة أو أكثر، مثل كلمة (قف) التي وردت في المفهوم السابق، وانطلاقاً من ذلك اعتبرت نصاً. ولعل هذا ما يشير إليه (تودوروف)، عندما يقول (... فالنص يمكن أن يتقاطع مع جملة كما مع كتاب بأكمله، إنه يتحدد بخصوصيته وبنهايته (ولو أن بعض النصوص لا تمتلك نهاية)...) (٤) ووفقاً لهذه المفاهيم يلتقي التراث الشعبي والشعر الفصيح باعتبار كليهما نصاً طال أم قصر، يتوافر على الجانب الإبلاغي وإن اختلفت طبيعة الإبلاغ ما بين هذا وذاك. غير أن عدم اشتراط عنصر الكتابة في التنظير لمفهوم النص لم يحل مشكلة النص الأدبي، لهذا اعترض البعض على اتساع مفهوم النص ليشمل الشفوي من الكلام، وشددوا من ثم على قضية الكتابة، فجون لوي مثلاً يقول: (النص هو الكائن الموجود أو العمل اللغوي المكتوب، فهو يمتلك استقلاله الذاتي، لأنه يبتدئ من نقطة معينة وينتهي في نقطة معينة أخرى، وهو لكي يكون نصاً لا بد له من وسيلة هي اللغة، وحتى ما يتميز عما هو غير نص، لا بد أن يكون مكتوباً) (٥). حيث أن الكتابة في الواقع تميز بين أنواع الكلام المختلفة، كما تميز داخل إطار الأدب بين النصوص النثرية والشعرية، أو على الأقل تسهم في التمييز بينها. يقول بول ريكور: (لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة. إن هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له) (٦). ويشير محمد مفتاح إلى المظهر الكتابي للنص، فالنص بالنسبة له مدونة كلامية، ومما يهمنا كثيراً في عمل مفتاح هو كون النص منغلقاً ومنفتحاً في آن معاً، إنه منغلق (لانغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية) (٧) وهو منفتح توالدي لأن (الحدث اللغوي ليس

منبثقاً من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له) (٨)، فالنص إذن إنتاج لغوي متموضع على صفحة أو عدد كبير من الصفحات، ويتمتع بوظائف التوصيل والتفاعل مع الخارج، ولعل الجانب الخطي له هو الذي يضمن له استمرارية التداولية، وبكتابة النص يتم وضعه في علاقة مع النصوص السابقة عليه، وفي علاقة أيضاً بالبنيات الأيديولوجية والفكرية(٩) ذلك أن النص ليس حيادياً، تجاه النصوص السابقة عليه والمعاصرة له، وليس حيادياً تتجاه البنيات الفكرية المختلفة، وعلاقته بها ليست علاقة اتفاق بالضرورة، فقد تكون علاقة تحكمها نية الهدم. النص الأدبي إذن، هو أولاً وقبل كل شيء بناء لغوي مثبت بواسطة الكتابة، ولا شك أن هناك مجموعة من الخصوصيات تحكم النص فضلاً عن خاصية الظهور في بنية طباعية، ولعل أهم تلك الخصوصيات تتمثل في التبنين، الدلالة، والتناص، وهي العناصر الأساسية التي يقوم عليها مفهوم جوليا كريستيفا للنص، حيث تعرفه بأنه «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه) (١٠). وإذا توقفنا عند هذا المفهوم نجده ينطوي على ثلاث قضايا: أولها أن النص إنتاج لغوي لا يكرر دوماً أنظمة اللسان، فعلاقته باللغة هي علاقة إعادة بناء مما يقتضي الهدم أولاً، القضية الثانية هي أن النص وعبر عملية إعادة التوزيع تلك، إنما يهدف إلى التوصيل والتواصل مع الآخر، والقضية الثالثة هي أن النص ليس بإنتاج لغوي منقطع الصلة تماماً مع الملفوظات السابقة عليه والمعاصرة له. وهو ما عبر عنه النقد الحديث بمصطلحات التناص، والتداخل النصي، هجرة النصوص، النص الحاضر والنص الغائب، التعالي النصّي، النص المعارض والنص المعارض والتناص، والتلاص: ولقد كان النقد العربي القديم سباقاً إلى الاهتمام بهذه القضية بوصفها (سرقة) وبابها (باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصنعة وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل) (١١). لا يعنينا بالتأكيد هنا بالتأكيد هذا المنظور الأخلاقي لمسألة التداخلات النصية، ولكننا سنتناولها من زاوية ديناميكية حيث تبدو الذاكرة كسلطة والنص ككيان يبحث هو الآخر عن سلطته الخاصة، وهو مدار قراءتنا في العنصر الآتي:



٢-النص وسلطة الغياب:

من بين السلطات التي يواجهها الشعر أثناء بحثه عن مفرداته وعن سمة عصره، إلى جانب سلطة اللغة وسلطة النموذج الإيقاعي، نجد سلطة أخرى، هي سلطة الثقافة نفسها باعتبارها مجموعة نصوص، تتداخل، تتنافر، تبتعد، تقترب، لكنها تجتمع لتغذي الكلام، إذ لا وجود لهذا الأخير (إلا في تكراره وتقليده واجتراره، لكي لا يجف النبع، ينبغي أن يسيل ويبذر المياه ويضحي بنفسه ويستنفد الكلام، الذي لا يجتر نفسه يكون عرضة للفقر والجمود فيفنى جوعاً وهجراناً. التقليد راعي حياة الكلام وجوهره. كلما أعدنا الكلام ورددنا، نما وازدهر - التقليد الذي يقتل الكلام هو الذي يبعثه ويحييه. في البدء كان التكرار، وكلما ارتقينا الماضي لاحظنا اجتراراً متواصلاً للكلام. من هذه الزاوية يسكن القدماء مسكن المحدثين) (١٢) لكن ما قيمة المحدث إذا كان فقط وعاء للقديم؟، إنه ولكي (محدثاً) أصلاً ينبغي عليه التحرر من هذا القديم، ولهذا يضع الشعر الذي يمتلك (نفساً) خاصاً- نصب عينيه- نصوص الثقافة (كسلطة) عليه مواجهتها ومجاوزتها، فهذه النصوص ضرورية لوجوده، لكنها قد تكون السبب في موته. إنه قادم منها - بحكم طبيعة توالد النصوص- لكنه خارج عنها- بحكم الإبداع والبصمات الفردية- ذلك أن (النص ليس سطراً من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي (كرسالة جاءت من قبل الله)، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة من دون أن يكون أي منها أصلياً، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة (...) ولقد تتجلى سلطة الكاتب في خلط الكتابات وفي معارضتها بعضها ببعض، وذلك دون أن يعتمد على إحداها أبداً) (١٣)، فعبر الآخر المشترك والمتوارث في الثقافة يقول الشاعر ذاته الجديدة، وتجربته الخاصة. تعادل بهذه الصورة نصوص الثقافة المختلفة - اللغة حسب تصنيف سوسير - ويتقدم نص الشاعر (كلاماً) لا يتحقق إلا في كونه قادماً من دائرة مرجعية مشتركة، ولا يتفرد إلا عندما يجاوز هذه الدائرة - الذاكرة، ويخالف اللغة التي اتكأ عليها.

مهمة الشاعر إذن ليست سهلة في مجاوزة الظل، فما بين (التناسخ) و (التماسخ) تمتد مخاطر لا حدود لها، قد تسلب الشاعر سلطته الخاصة وحقه الشخصي في التوقيع، يقول أحمد درويش في كتابه (متعة تذوق الشعر): (إذا كانت حركة التواصل تعد في جوهرها (تناسخاً)، تنتقل بمقتضاه جذوة روح الفن من جسد أو جيل حملها زمناً وضخ فيها من دمائه، إلى جيل آخر بحاجة إلى أن يقوي جدران التزمن الذي يستند إليه، ليساعده ذلك على توسيع الأفق واستشراف المدى، فإن حركة التواصل ذاتها تحمل مخاطر (التماسخ) عندما تفقد القدرة الفنية التي تقوم بإجراء نقل الدم الحي وليس نقل الشحم أو اللحم الميت، وبمعرفة درجة التواءم، وخصائص الخلايا وتقنيات إعادة التشكيل، وهي قضايا يمكن أن يدور حولها كثير من الحوار في إقامة العلاقة بين فكرتي المعاصرة والتراث) (١٤).

إن الإشكالية الأساسية إذن، هي كيف يولد الشاعر من الثقافة ثم يبدعها من جديد وكيف يفقد النصوص السابقة والمعاصرة له قداستها (أو جاهزيتها)، التي تتمتع بها في المرجعية الثقافية، ليكسبها معرفة جديدة ليست مقدسة - جماعياً- لكنها قد تصير كذلك، إذا فرض النص الجديد سلطته، ذلك أن الإبداع هو (نفي للإثبات، سعي نحو تملك سلطة هي بداية كل خطاب شخصي، بإمضاءات ذات كتابة تاريخية يستحيل محولها بكتابات غيرها، بالاختلاف تنتمي للسابقين، وبالعصيان تستحق الطاعة) (١٥).

النص الشعبي واحد من نصوص الثقافة التي تهيمن على الذاكرة الإنسانية وتساعد على تمييز المجتمعات البشرية، كما أنه بالنسبة للشاعر العربي المعاصر واحد من الروافد المرجعية التي تشده بقوة فلا يكاد يفلت منه شاعر، والعودة إلى النص الشعبي هو عودة إلى الكثافة السردية، عودة إلى الثراء العاطفي والإنساني، عودة إلى الجمالية الطبيعية في أكثر صورها عفوية، لكن هذه العودة لا تعني إعادة نظم النص الشعبي في أدب فصيح فقط. إن عمل الشاعر يصير شاقاً في هذا المستوى، حيث



أن القارئ يبحث دائماً عن انزياحات الشاعر وانقلاباته، وبمعنى آخر يبحث عن سلطة الشاعر في نصه وهي سلطة ليس من السهل تحقيقها إذا كان النص للاحق يتكئ بشكل صريح على نص سابق، وهذا شأن قصيدة حيزية للمناصرة، وقبل مباشرة قراءتها نود الوقوف قليلاً عند حيزية الجزائرية.

٣-حيزية المرأة/ النص:

حيزية فتاة جزائرية تنتمي إلى عائلة الداودية القادمة من الشرق من قبيلة بني هلال إلى بسكرة، ويروى أن لها جذوراً مع عائلة الباي الحاكمة في قسنطينة، أبوها أحمد بن الباي حسب ما يروي نصها، وقد توفيت عام ١٨٧٨م وهي في مقتبل العمر (٢٣ عاماً)، بعد قصة حب عنيفة جداً مع شاب اسمه (اسعيد)، هذا الأخير، لم يستطع مداواة الاكتواء، فلجأ إلى الشاعر الشعبي ابن قيطون الذي كان جاره في محاولة للتخفيف من حدة الحرقة عبر الشعر، لأن (اسعيد) كان عاشقاً فقط، ومحتاجاً بالتالي إلى وسيط شعري يقول القصة في مكانه، فتولى ذلك ابن قيطون ببراعة.

تختلف الروايات بشأن قصة حيزية، فهناك الرواية التي تقول بزواج حيزية من اسعيد وموتها، قبل أن يحول اسعيد لغة الحلم إلى حقيقة، وقبل أن يستمتع بحبه لها. وهناك الرواية التي تقول بقتل حيزية بعد أن اكتشف أهلها قصة عشقها في مجتمع بدوي صحراوي، ينظر إلى العشق قبل الزواج كمحرم ديني وكعار اجتماعي، وهناك الرواية، التي تقول برحيل حيزية الإجباري مع أهلها نحو أعالي سطيف، هرباً من قصة حب حارقة لحيزية ولأهلها(١٦). ولعل الأكيد في كل هذا أن حيزية، إحدى النساء اللواتي متْنَ حباً، وتمّ تخليدهُنّ في نص شعبي خالد بدوره، حيث يتقمص ابن قيطون صوت (اسعيد) العاشق المفتتن الذي فرغ من الحياة بفراغه من حيزية بعد رحيلها، وراح يعيش على إيقاع الفقد ومرارة الموت حياً، لتكون فاتحة القصيدة طلب العزاء لأن اسعيد صار وحيداً لا يرغب بشيء إلا بالعزاء الذي يسمح له بالمكوث على جسر التواصل مع حيزية:

عزوني يا ملاحْ.... في رايسْ لبنات
سكنتْ تحت اللحود.... ناري مقديا
يا خي أنا ضْريرْ.... بيا ما بيا
قلبي سافر مع الضامر حيزية.

ما بالعاشق من محنة لا يمكن حصره، وسيتحرك نص ابن قيطون بين فضاءين دلاليين واضحين: فضاء اللوعة وطلب العزاء، وفضاء الفرح المختلس، وهو فضاء مرتبط بتذكر مزايا حيزية وجماليات زمنها. ولعل السؤال الجوهري الذي سيطرح هنا سيتعلق بموقع نص المناصرة من هذين الفضاءين، هل يشترك النصان في الرثاء أم أن النص اللاحق سوف يتخذ من عذابات النص السابق هامشاً لقول أفراح طفولية ترتبط بمعايشة مكان حيزية، أي بجغرافيتها لا بتاريخها؟

يمتلئ المناصرة نفسياً بالموروث الشعبي العربي، ويحول الامتلاء دائماً إلى تجربة شعرية

٤-عَوْرَبة لا لا حيزية:

يمتلئ المناصرة نفسياً بالموروث الشعبي العربي، ويحول الامتلاء دائماً إلى تجربة شعرية، ينتج عنها نص أو مجموعة نصوص، تتشرب الثقافي المشترك لتتفرد فيما بعد بخصوصية القول. هكذا استعاد (سيرة امرئ القيس وزرقاء اليمامة والقصص الكنعانية)، وما لبث أن فعل الشيء نفسه مع التراث الشعبي الجزائري، ممثلاً بواحدة من أعذب حكاياته التي تصر المرويات على واقعيتها وصدقها، حكاية حيزية كما أشرنا.

ينبني النص على تكرار فعل (أحسد)، فهو يتكرر خمسة وأربعين مرة كفعل ومرة واحدة كمصدر، ويرتبط بالمكان، بالإنسان، بالشجر، بالحجر:

أحسد الواحة الدموية هذا المساء
أحسد الأصدقاء
أحسد المتفرج والطاولات العتاق الإماء
الأكفَّ التي صفقت راعفةً
القواريرَ أحسدها
والخلاخيلَ ذاهبةً آيبةً
أحسد العاصفةْ
في حنايا الفضاء
أحسد الخمر منسابةً، وعراجينُها في ارتخاء
وابنَ قيطون أحسده عاشقاً طاف في زرعها(١٧)

يسند الفعل أحسد إذن إلى فاعل مشتت الحواس، ويتعدد المفعول به كلما تكرر الفعل، بل يتنوع تنوعاً غير متوقع، ويعكس ذلك التنوع حالة التشكل، حالة التشوق العميقة لمعايشة زمكانية الشخصية موضوع الحكي، نظراً لكونها تمثل زمناً أسطورياً، فالموت حباً حادث اختصت به المجتمعات القديمة، وهو شيء شبيه بالخرافة والأسطورة، لذا يلتقي مع تمحور الشاعر حوله. الحسد هنا يتخذ معنى التمني العميق، وكأنما يودّ الشاعر القول: ليتني كنت مع الذين رأوا الأميرة العاشقة حيزية، ليتني كنت بين الأشياء التي لامستها، ليتني كنت ضمن عناصر الطبيعة التي حضنتها، ليتني كنت اللباس الذي ارتدته، ليتني كنت بين الأشخاص الذين كلموها وتكلموا عنها... الخ. هذا الحسد الجميل، هو الذي يجعل الشاعر، أثناء عوربته لنص حيزية، ونقله من الموروث الشعبي الجزائري إلى الشعر العربي الفصيح الحديث، يمارس إعادة سرد شاملة للقصة، فيجاوز منذ البداية البطل الحقيقي للقصة (اسعيد)، ويتمسك بالراوي (ابن قيطون)، ذلك أن الراوي المتكلم أكثر نفعاً من البطل الأخرس، لم لا يكون ابن قيطون هو العاشق الحقيقي لحيزية، فالنص نصه وحيزية حيزيته وهو محسود لأجل ذلك؟!. يفضي الإلغاء في مرحلة تالية من مراحل القول الشعري إلى رغبة دفينة في إلغاء الراوي نفسه وتقمص القصة، وهذا سبب إضافي من أسباب تكرار الفعل أحسد.

فلنقل: عاشقة
في ليالي الصبيبْ
ولنقل: حين أغوتْ... غَوّتْ في اللهيبْ
ولنقل: ساحرةْ
ولنقل سُحرتْ خلف أشجار وادي الرمالْ
ولنقل -فرضاً- أنها امرأةٌ حاذقة
ولنقل - صُدفةً- زُحلقتْ رجْلُه في الغرام
ولنقل أنها نجمةٌ في السَما واضحة
-إنني عاشق جرَّب الذبحَ والمذبحة -
ولنقل - مهرةٌ جامحة
سئمتْ برد فرشتها،
وتسلل ينبوعها دافئاً في الظلام
ولنقل - وردةٌ عطشتْ
فرواها النخيل... وخافْ
ولنقل - إنها تربة شققتها ليالي الجفاف
ولنقل - غجر للموا نارهم
حول تلك الضفافْ
ونسوا جمرةً علِّقتْ في ذوائبها البائنة
ولنقل - مثلاً - إنها امرأة خائنة

طارحتني الغرامَ،
عندما كان عاشقُها في الصلاة
وابـن قيطون كـان يـدبّـج بعض رسـائـلـه في الخفاء
ما الذي يزعج الشعراء
ما الذي يزعج بعض الرواة
إذا كانت امرأة خائنة!! (١٨)

يسمح إلغاء البطل بإلغاء الراوي ثم بإمكانية امتلاك القصة، وهو ما يتحقق شعرياً. لم تعد حيزية نصاً مقصوراً على ابن قيطون فقط، بل الشاعر الجديد نفسه امتلكها بعد أن خانت حبيبها الأول/ صانعها الأول، واستسلمت لعاشق جديد يشكلها كما تشتهي أحلامه، ويغازلها كما يحلو له الغرام، ويضخم خصوصياتها بإيحاء من زمنها العجائبي، حيث توجه عجائبيته تلك، النص، نحو (وصف) شعري لا يعتمد تكرار القصة الشعبية، على الرغم من تلميحه إلى بعض تفاصيل الرواية كما سنرى لاحقاً. من وحي الزمن الجميل الغابر، يأتي نص المناصرة كثيفاً، حميماً، ومتوهاً للقارئ الذي خدعته ألفة العنوان. ذلك أن حيزية في نص المناصرة تستحضر كرمز للمرأة الجزائرية، سواء أكانت في سيدي خالد في بسكرة أم في تلمسان أم عند نبع مائي في غابة عتيقة ومدهشة، هي غابة (عين قشرة) بين القُلّ وجيجل:

جمرةُ البدو أنت، فمن أين جئتِ،
تلوينَ مختالةً في قميصٍ
موجزٌ ورهيفٌ أساي
حفلةٌ في تلمسانَ أنتِ
موشحة بأغاني مساء الخميسْ
موجز ورهيف أساي
قطعةٌ من سماء
أرجوانيةٌ علّقتْ ليلة المجزرة
بجناح على الثلج في (جرجرة)
موجز ورهيف أساي
نقطةٌ من بياض مساي
نخلةٌ في أعالي الجبال تطل على العاصمة
أو كأنك جئت إلى غابة،
بين جيجل والقُلّ،
عند مسيل المياه(١٩)

حيزية القتيلة ليست الأنثى الجزائرية العاشقة حتى الموت فقط، بل هي أيضاً المكان الجزائري الغارق في الحب والعطاء. لهذا نجد إبحاراً في الموضوع الأثري الأثير بالنسبة لشاعر مثل عز الدين المناصرة الذي صرح أكثر من مرة: (... إنه المكان منا وفينا نبكي له بحرقة في الليالي، يدخل فينا وندخل فيه دون حواجز، نستحضره كلما حوصرنا أكثر في ترانزيت المطار وفي السجن وفي الفندق...) (٢٠). إن حرمان الشاعر مكانه الأصلي وانخراطه فيه عبر رموزه الجغرافية والتاريخية، جعله يهتم بالنواة المكانية في كل قطر يعايشه. حيزية قصة تاريخية بالنسبة للجزائري، قصة امرأة بالنسبة لابن قيطون، وهي قصة انبهار بمكان أو مجموعة أمكنة بالنسبة للمناصرة. الأمر الذي يسمح بالبحث عن جماليات المكان في نص يفترض أنه قيل إكراماً للتراث الشعبي الجزائري، وعندما نقول جماليات المكان فنحن لا نعني بالتأكيد المكان الجميل معمارياً، ولكننا نعني المكان الجميل بغناه العاطفي وبقيم الحميمية التي يتمتع بها كما ذهب إلى ذلك غاستون باشلار في كتابه الشهير (شعرية الفضاء) (٢١). تستحضر حيزية إذن مرافقة لكم هائل من الأمكنة، الأمكنة المسماة والأمكنة المكناة، وإذا كانت نصوص المناصرة المكانية، تنبني في أغلبها على تقاطب جوهري يتأرجح ما بين حميمية قطب وعدوانية آخر، فنص حيزية يختزن الأمكنة ذات القيم الحمائية بكثرة، فحتى واحة القتل التي يمكن اعتبارها مكاناً عدوانياً بالنظر إلى الفعل، الذي كانت مسرحاً له (تجمّل) عبر الصورة الشعرية البليغة:

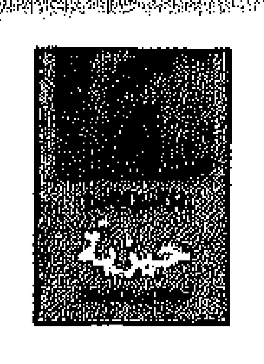
واحةٌ للمطر
عرّجتْ صوبها الفارسة
حيث كان دم ينتظر
احمر الشفتين بلون القمر
عندما كان يلعب في القَفْرِ بين الرعاة
كان نيرقب غدر الرمال النقية هذا القمر
كان يرسم تشكيلةً من خطوطٍ على الرمل، دون أثر
الأفاعي... وقيل نثار فتات القبيلة في المنحدر

> يسمح إلغاء البطل بإلغاء الراوي ثم بإمكانية امتلاك القصة، وهو ما يتحقق شعرياً

تسلل عاشقها كالرذاذ الربيعي بين المروجْ
رأى كومةً من عقيق قلادتها، ورأى
خطأً في عيون السوادْ
يا ملفّعةَ الفجر إن الهوى البدويَّ،
هوى الأرجوانْ
كان متفقاً أن تبادره بنشيدْ
فلم تستطع – واعتراها الذهول
ورأى الظلّ في الماء مثل العذول
يتباطأ نرجسةً دامية
تتناثر في الماء رائحةُ الشكِ والحسرةُ الآتيةْ
فأطلق طلقته الواحدة
في جبين الندى وغزال الحقول
غير أن حديث الرواة يطول(٢٢)

يقف القارئ، وهو يتتبع هذا المقطع عند أكثر من صورة، الصور التي يمكن اعتبارها وسائل لتجميل المنيف، ولنتأمل على سبيل المثال هذه المتتالية: (كان يرقب غدر الرمال النقية هذا القمر) كيف يجتمع الغدر والنقاء؟، أو بالأحرى لماذا يعطي الشاعر صفة النقاء للرمال التي كانت مسرحاً لفعل القتل؟، الرمال باعتبارها مكاناً حضن حيزية وعشق حيزية لا يمكن أن ترى إلا نقية دائماً، والغدر هو غدر الإنسان، الذي لم يقدّر ميزة الفضاء البديع الخارق خارقية حدثه، فراح يلوثه بالدم، وهنا يجب أن نشير إلى الحضور القوي للمروية الشعبية في نص المناصرة، وهو يميل إلى رواية القول بقتل حيزية، لأنها الأكثر إبداعاً، في الحقيقة، والأقرب إلى المعقولية، والأهم من هذا أنها تضع حيزية في خانة شهداء العشق وتجعل قصتها واحدة من قصص الحب المستحيل، الأمر الذي يثير الشعراء ويعنيهم باستمرار. رغم عدوانية الحدث يتقدم وصف المكان في حلة بلاغية تستوقف القارئ: (فأطلق طلقته الوحيدة في جبين الندى وغزال الحقول)، رغم قساوة الطلقة، فالقارئ يوغل في تأمل بهجة المكان الناشئة أساساً عن بهجة اللغة، حيث يهيمن الإسناد (الخاطئ)، ويمتلك الندى جبيناً من باب الكناية عن عذوبة المرأة، موضوع الحكي ورقتها اللامتناهية، كما تستعار الصورة الكلاسيكية في الشعر العربي عن المرأة الغزال، فتزدان حقول سيدي خالد بحيزية الجميلة كالغزال، العابقة مثل النرجس، المختلفة عن كل القتلى:

لو رأيتم مع الفجر غامضةً تنتظر
ما الذي يجعل الفارس المنتظر
لا يقاتل عن موعد، قرب ذاك الحجر
اذكروا رهبة القتل بين النخيل
انظروا أرجوان القتيلة، لما يكن
مثل أي قتيل



العراجينُ خافت، وثارت مدامعها، قرب ماء السماء
سمع النبع فجراً مع العشب، قبل خروج الرعاة
من مغائرهم في السهول
صرخةً واحدة
لعاشقةٍ مُرّغتْ بالدماء
هدأت غضبة الريح في موقد النارِ
وانطفأت دفعة واحدة(٢٣).

تؤنسن عناصر المكان، فيتقدم النخل باكياً، ويتقدم النبع مستمعاً متتبعاً لوقائع القتل، فيخلق النص الحاضر لوحة جنائزية ليست لبكاء اسعيد ولا لنشيد ابن قيطون، ولكنها لوحة لعراقة المكان الذي بدا للمناصرة، وكأنه ما يزال يبكي حيزية في رهبة وخشوع، كما لو أن هذه المرأة قديسة أو واحدة من الأولياء الصالحين. لقد مارس المناصرة (تفكيكاً) لقصة حيزية، (فبعثرها) وأعاد السرد، كاسراً نمطية زمن الحكاية، عازفاً على النواة الاصلية للحدث، وتاركاً لخياله حرية التيه في المكان، فهو يعرف أن حديث

تؤنسن عناصر المكان، فيتقدم النخل باكياً، ويتقدم النبع مستمعاً متتبعاً لوقائع القتل، فيخلق النص الحاضر لوحة جنائزية

الرواة حول حيزية مختلف و (يطول) كما يقول، لذا يجتهد هو الآخر بحس المبدع في بناء سردية خاصة، تختلف و "تختلق"، لينجز النص مشروعيته بإلغاء ما سبق واستتب في الأذهان كنهاية للحكاية، يقول المناصرة:

قد يضيع كلام الرواة سدى
بعد تدجينه في المقرّر في الجامعاتْ
أو إعادة إنتاجه باختصار
في اللجان التي نقّحتْ كتبَ المدرسة
ربما لم تكن من دم، إنما نرجسة
سافرت حول مرآتها،
وأراهن ما عشقتْ أحداً،
إنما عشقت ذاتها
قرب واحات أولاد جلاّل في الفلوات
فليكن،
فليكن،
إنني أحسد الغابة الماطرة
إنني أحسد النسر في جرجرة
احسد التمر في بسكرة
احسد الرمل والدود والعُشب في المقبرة

إن هذا التلميح إلى إمكانية بطلان القصة الشعبية، لا يمنع الشاعر من الإعجاب – حد الاندهاش والحسد- بالمخيلة التي أنتجت هذا النص وتلك القصة، وهو الإعجاب الذي يترجمه التعمق في ثنايا المكان الجزائري من قبل الشاعر الفلسطيني وتخليد جمالياته بالغوص في موروثه الشعبي العميق.

*أكاديمية من الجزائر



المراجع:

(١) Frans Rutten: sur les notions de texte et de lecture dans une theorie de la reception. revue des sciences humanines. N١٧٧, janvier-mars ١٩٨٠, p ٦٨.
(٢) Jean Dubois et autres: dictionnaire de linguistique. librairie Larousse. paris. France ١٩٨٩, p ٤٨٦.
(٣) Ibid. p ٤٨٦.
(٤) Oswald Ducrot. T. todorv: Dictionnaire encyclolpedique des sciences du langage. editions du seuil. Paris. France, ١٩٧٢, p ٣٧٥.
(٥) فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص ٧٣.
(٦) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٣٧.
(٧) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٦، ص١٢٠.
(٨) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(٩) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص – السياق)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩، ص ٢٨.
(١٠) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ص ٢١.
(١١) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٢، ص ٢٨٠.
(١٢) عبد الفتاح كيليوطو: الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٥، ص ١٩.
(١٣) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١ ١٩٩٤، ص ٢١-٢٢.
(١٤) أحمد درويش: متعة تذوق الشعر: دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٧٦.
(١٥) محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤، ص ٧٥.
(١٦) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ج٢، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦، ص ٢٢٢.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٢٢٢-٢٢٣.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٢٨-٢٢٩.
(١٩) عز الدين المناصرة: شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، العدد الأول، ١٩٩٠، ص ٣١-٣٢. وانظر ايضاً، كتابه: جمرة النصّ الشعري، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٧.
(٢٠) Gaston Bachelard: la poétique de léspace. presses universitaires de france. Paris. France، ١٩٧١.
(٢١) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص ٢٢٦-٢٢٧.
(٢٢) المصدر نفسه، ٢٢٨-٢٢٩.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٣-٢٣٤.



إضـــاءة

فوضى الكتابة للأطفال

د. راشـد عيسى *

غريب أمر هؤلاء الكتّاب النفعيين الذين يستسهلون أمر الكتابة للأطفال ، فيغامرون في إنتاج قصص وقصائد ومسرحيات دون أدنى دراية بهذا الفن وشروطه الصعبة ، وكل ما في حوزتهم هو حسن النية من جهة أو عاطفة الاندفاع نحو المكاسب التجارية السريعة من جهة ثانية إذ يعلمون أن كتب الأطفال هي الأكثر مبيعا تشجعهم في ذلك بعض دور النشر ذات الأهداف التجارية الخالصة.

الكتابة للأطفال تتطلب خبرة فنية ومسؤولية لا تقل أبدا عن مثيلتها للكبار بل لربما كانت الكتابة للصغار أخطر عاقبة إذ عليها يقوم النشء وتتأسس البنية الفكرية والفنية لدى الأطفال.

وتحت زعم حاجة السوق، وقلة المنجز من هذا الأدب ، وتشجيع المؤسسات الحكومية والخاصة لأدب الأطفال تقوم جماعات من الأدباء الهواة باستثمار هذه الأجواء المحلية والعربية والعالمية والكتابة للأطفال بأساليب تفتقر في أغلبها إلى مرجعية أدبية أو دراية فنية وذلك في غياب الرقيب والمحاسب والخبير والناقد.

يوميا تفاجئنا المطابع بكتب مصورة وملونة وأخرى بلا ألوان كتب على غلاف كل كتاب قصة للأطفال أو أناشيد للفتيان أو مسرحية للأطفال ، وإثر غربلة هذا النتاج تكون الفاجعة بأن المضامين تكاد تكون واحدة ، مكرورة ، تجتر أساليب تقليدية تعتمد على المباشرة والتقريرية والخطابية والوعظية في سطحية فنية لا تحترم ذكاء الأطفال.

إنهم لا يعلمون كم يحتاج الطفل إلى الأساليب الفنية التي تحلّق معهم في خيال وتصوير شعري يسمو بمداركهم ويضعهم في الأفق العالي من التخييل. يظنون الطفل وعاء يضعون فيه تجارتهم الرائجة ، والطفل يستقبل هذه البضاعة بكل غثاثتها وضعفها.... ماذا يفعل فليس لديه بديل!!!

نظرة نقدية سريعة وشاملة إلى كتب الأطفال المعروضة في المكتبات أو المعارض الخاصة بالكتب ترينا مدى مبالغة بعض النصوص في الخيال العلمي مثلا وكأن الطفل لا يعرف الحياة على الأرض بل في السماء وفي عربات الفضاء المرعبة التي تؤذي خياله حالما ينتهي من مشاهدة فلم كرتون أو قراءة قصة علمية مشوشة.

لقد آن الأوان لكبح جماح هذا الانتاج المتسرع وذلك بتسليط الضوء النقدي المباشر وعدم السماح لأنصاف المواهب بالتجريب العابث لمجرد الربح على حساب الفن.

نبرة آمرة وناهية ، وجمل خطابية موجهة بلهجة الأب الذي يقوم بدور المربيّ القاسي.... أو نصوص حالمة شاطحة في التجريد البعيد والصعب عن ذهن الطفل.

والأقسى من ذلك تلك اللغة المهملة في تعابيرها والفائضة بأخطائها اللغوية والنحوية والإملائية والصرفية. وشدّ ما هالني أمر اللغة في نماذج فازت بمسابقات محلية في حين امتلأ الكتاب الفائز بكل ما يسيء إلى اللغة من نحو وإلى مقروئية الكتابة للطفل من نحو آخر.

في كل بلاد العالم يشرف مختصون خبراء على كل ما ينتجه الأدباء للأطفال ولا ينشرون النصوص إلا بعد أن يكون الكاتب قد مرّ بأطوار فنية أثبت فيها قدرته على الإبداع أما نحن فلا نملك إلا حسن النية سواء أكنا كتّابا أو مقيمين أو أولياء أمور أو أصحاب دور نشر أو مؤسسات حكومية معنية بأدب الطفل !!!

الكتابة للأطفال مغامرة، وتحتاج إلى حرفية عالية وخبرة في علم النفس والاجتماع واللغة والأدب وليست مجرّد محاولات للتجريب على حساب الفن والطفولة.

---

* شاعر وأكاديمي أردني

Mana1951@ yahoo.com

في مفهوم المبدع والمبدع الناقد



أولاً: المبدع

يختلط مصطلح المبدع بالعديد من المصطلحات التي تقترب منه ولكنها لا تطابقه. ويبدو هذا الأمر واضحاً في المراجع المختلفة التي تتحدث عن المبدع بوصفه إحدى الركائز الأساسية في نظرية التوصيل. ومن تلك المصطلحات: الباثّ، والمرسل، والمخاطِب، والمنشئ، والمتكلم والمؤلف، وغيرها. والحقيقة أن هذا الأمر يأتي نتيجة طبيعية للإشكالية التي تعاني منها الدراسات المعاصرة، وهي فوضى المصطلحات الناتجة عن الترجمات المختلفة للمصطلح الواحد، إذ يُترجم كل دارس المصطلح حسب فهمه له، معتقداً أنه المصطلح الأقرب للأصل الذي أخذه منه. ولن نخوض هنا في الفروقات الجزئية بين تلك المصطلحات، ولا سيما أنها متداخلة مع بعضها، فالباث على سبيل المثال من مصطلحات الفيزياء استعملها أصحاب نظرية الإخبار، وتبناها روّاد نظرية الإبلاغ في تعريف الظاهرة اللغوية، ثم استبدلها بعضهم بكلمة مرسل، والباث طرف أول في جهاز التخاطب يقابله طرف ثان هو المتقبِّل وهو مصطلح فيزيائي أيضاً، ثم ازدوج بمصطلح آخر هو المرسل إليه. والمخاطِب هو الباث المركِّب للرسالة اللسانية الحاملة لظاهرة الأسلوب. والباث أيضاً هو المتكلم الذي يقوم بعملية التركيب أي صياغة المفاهيم والمتصوّرات المجردة في نسق كلامي محسوس. ويتضح من المثال السابق التداخل بين تلك المصطلحات، فالباث هو المرسل، والمخاطِب هو الباث، والباث هو المتكلم ... وهكذا. إن هذا الأمر يدعونا إلى غض الطرف قليلاً عن تلك الفوضى لنقف عند الدلالة العامة لتلك المصطلحات، والتي تُشير إلى ذلك الشخص الذي يمثل الطرف الأول في نظرية التوصيل. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الحديث عن المبدع يقصد به منتج الخطاب الفني الذي يتمتع بخصائص تميزه عن غيره من الخطابات العادية، إذ يتحول من خلالها عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية؛ والذي أُطلق عليه اسم المبدع، فمن هو المبدع؟

لا بد من الإشارة في البداية إلى أن تحديد ماهية المبدع والإبداع إشكالية قيل فيها الكثير، ومع ذلك لم تصل الدراسات إلى نتيجة محددة. فبعضها ردَّ هذا الأمر إلى الوحي والإلهام، وأخرى ربطته بمكنونات الوعي واللاوعي، والشعور واللاشعور، وأخرى أعادته إلى الرغبات الجنسية المكبوتة، ... وغيرها. فالرومانسية على سبيل المثال "تعطي المبدع أهمية تفوق الواقع، إذ إن العمل الإبداعي ليس إلا تعبيراً عن العالم الداخلي للفنان، وفهمنا للنص الأدبي يعتمد- بالدرجة الأولى- على استيعابنا للمبدع وسيرته الخاصة". ومع أن الاتجاهات الماضية كانت تركز على سيادة شخصية المبدع، ومعرفة كل شيء يدور حوله؛ إلا أن هذه الاتجاهات تراجعت قليلاً أمام الاتجاهات الجديدة التي حاولت خلخلة الاهتمام

بالمبدع، وعلى رأسها جاءت اللسانيات التي قلصت دور المبدع إلى مجرد رمز صغير على مسرح الأدب. ومع ذلك يبقى المبدع أحد العناصر الأساسية التي ترتكز عليها نظرية التوصيل. فالمبدع هو ذلك الشخص الذي ينتج في المستوى الفني، لا مجرد الأداء اللغوي المألوف. ولعله من الضروري التفريق بين كل من المبدع، والمؤلف، والمتكلم. فالمتكلم يرتد إلى مستوى الأداء الإخباري، بينما (المؤلف) المقصود هنا المبدع يرتد إلى مستوى الأداء الإبداعي، ويجب ملاحظة الفرق بين (العبارة) التي تنتمي إلى اللسانيات، وتقوم على افتراض غياب من تصدر عنه أي المبدع، وبين (التعبير) الذي يرتبط بالذات، ويمثل خواصها أي المتكلم. فالمبدع الروائي على سبيل المثال هو شخصية خارج النص أو الخطاب الروائي، أما المتكلم فهو شخصية داخل النص أو الخطاب الروائي. وحتى تتضح الفروقات بين كل من المبدع، والمؤلف، والمتكلم، فسوف نحاول تحديدها بدقة فيما يلي:

المبدع هو المصطلح الذي أُطلق مجازاً على الشخص الذي يُحدث شيئاً لم يكن موجوداً؛ لأن المبدع في الأصل هو الله الذي يتمتع بالقدرة على الخلق من عدم "بديع السموات والأرض" (البقرة: ١١٧). ولما كان المبدع يبدع نصه على غير مثال سابق فقد أُطلق عليه اسم المبدع.

أما المؤلف فهو مصطلح يدل على كل من يقوم بعملية التأليف سواء أكان ذلك في الأدب والنقد، أم في الفكر والفلسفة، أم في الطب والفلك ومختلف العلوم الأخرى. ولعل مصطلح مؤلف جاء من كون المؤلف يؤلف بين أشياء متفرقة، ويقرب بينها ويجمعها، ليجعلها تدور حول موضوع معين "وألّف بين قلوبهم" (الأنفال: ٦٣). ويمكن القول ههنا أنه من الممكن أن يكون المبدع مؤلفاً ولا يصح العكس.

وأخيراً يأتي المتكلم وهو شخصية غير موجودة إلا داخل النص (قد يكون هو المبدع الضمني)، وهي من صنع المبدع الذي يوكل إليها مهمة الإخبار بما يريد. وربما يكون المتكلم أحد تجليات "أنا" المبدع التي يبثها عبر عمله. وهنا أيضاً يتبع المتكلم المبدع، فقد يكون المبدع متكلماً ولا يصح العكس. ويمكن رسم تلك العلاقة غير التبديلية على الشكل التالي:

المبدع = المؤلف المؤلف المبدع
المبدع = المتكلم المتكلم المبدع

ثانياً: المبدع الناقد

يُقصد بالمبدع الناقد المبدع في المرحلة الثانية من الكتابة. وذلك لأن المبدع يكون مبدعاً في المرحلة الأولى فقط، فعندما يخط نصه أو عمله، سواء أكان شعراً أم نثراً، للمرة الأولى على غير مثال سابق، يكون مبدعاً. ولكنه عندما يبدأ بتشذيب نصه، إذ يحذف هنا، ويضيف هناك، ويبدل ويغير، ويقدم ويؤخر، هنا يتحول المبدع إلى ناقد. فالنص الأول ينتجه المبدع، أما النص الثاني والثالث... حتى نصل إلى النص المطبوع في صورته الأخيرة، هو من إنتاج المبدع الناقد.

ويشير تولستوي إلى أنه ينبغي دوماً أن يكون في كل كاتب شخصان، هما الكاتب والناقد، والناقد هو قارئ له امتياز خاص لكتابة القصة مرة أخرى. أما ت.س.إليوت فيرى أن عملية الغربلة، والربط والبناء، والشطب والتصحيح، والاختبار، وغيرها من العمليات الأخرى، تشكل جهداً مضنياً للنقد فيها ما للخلق من الأهمية، ويزعم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهر متمرس على أعماله هو أهم أنواع النقد، وأسماها.

> **يُقصد بالمبدع الناقد المبدع في المرحلة الثانية من الكتابة. وذلك لأن المبدع يكون مبدعاً في المرحلة الأولى فقط**

وهكذا فإن الحديث عن وظيفة المبدع النقدية، يتطلب تحديد الفارق بين المبدع والناقد، إذ هما طرفان متقابلان، أحدهما يستقر مع البدايات الإنتاجية، والآخر يتحرك عقب نهاية الإنتاج.

وإذا كان المبدع رهين لحظة الإنتاج، وما يصحبها من متعة التفريغ، فإن المبدع الناقد رهين القراءة المتذوقة التي تعرف مسالكها إلى شبكة العلاقات الدلالية من ناحية أخرى.

والتساؤل الذي يفرض نفسه هنا: هل حقيقة يستقر المبدع -دائماً- عند لحظة الإنتاج، أم أنه قد ينفصل عن هذه اللحظة ليلاحق إنتاجه حال نموه، وبعد اكتماله، ثم تستمر هذه الملاحقة بطول حياته ذاتها؟ أي أن حضوره الحياتي ملازم لحضوره الإنتاجي السابق، مما يعني أنه قد انتقل من منطقة الإبداع إلى منطقة النقد.

لقد ظهرت دراسات كثيرة، ولا سيما في الغرب، تهتم بهذا الجانب، فراحت تبحث عن أصول الأعمال الأدبية «المسودات»، لتقوم بدراستها، وملاحظة الفروقات بين المسودة، والعمل في صورته النهائية، وما يحدث من تعديل وتغيير وتبديل على المسودة. وتأتي أهمية مثل هذه الدراسات في أنها تسهم في فهم المبدع، والكشف عن مكنوناته، وأهدافه وغاياته، ورؤياه للعالم، وما يتبناه من أفكار، وما يحمله من هموم وقضايا يسعى إلى التعبير عنها، وإيجاد الحلول لها. إذ من الممكن أن يعبر المبدع في المسودة عن كل ما يريده متمتعاً بقدر أكبر من الحرية. ففي المرحلة الأولى من الكتابة تُسَيِّرُ الفكرة، أو القضية، أو الهم الذي يحمله، أو الغليان الداخلي، المبدع، فيستسلم لها ويكتب كل شيء، سامحاً لمكنونات اللاوعي بأن تطفو على السطح، ويبتعد العقل قليلاً، مفسحاً المجال لتفريغ الشحنات العاطفية التي تصب جام سخطها، أو غضبها، أو حبها حول القضية التي تعالجها بشكل فاضح. وعندما ينتهي المبدع من كتابته الأولى «المسودة» يكون قد انتهى من المرحلة الأقسى، مرحلة المخاض التي تنتج طفلاً ملوثاً بالدم وغشاء المشيمة. هذا الطفل (النص الإبداعي) بحاجة إلى تنظيف وتشذيب، وفحص وتدقيق، وحذف بعض الأشياء، وإضافة أخرى، لأن هذا الطفل (النص) يولد عارياً وهو بحاجة إلى ستر بعض الأشياء، وإظهار أخرى حتى يستطيع الخروج إلى النور، ويتقبله الآخر (المتلقي). وهنا تنتهي المرحلة الثانية من الكتابة، ويتحول فيها المبدع من مبدع إلى مبدع ناقد. فعندما ينتهي المبدع من الكتابة الأولى، ويعود إليها بعد حين، يرى أنه قد بالغ هنا قليلاً، وأن هذه الفكرة



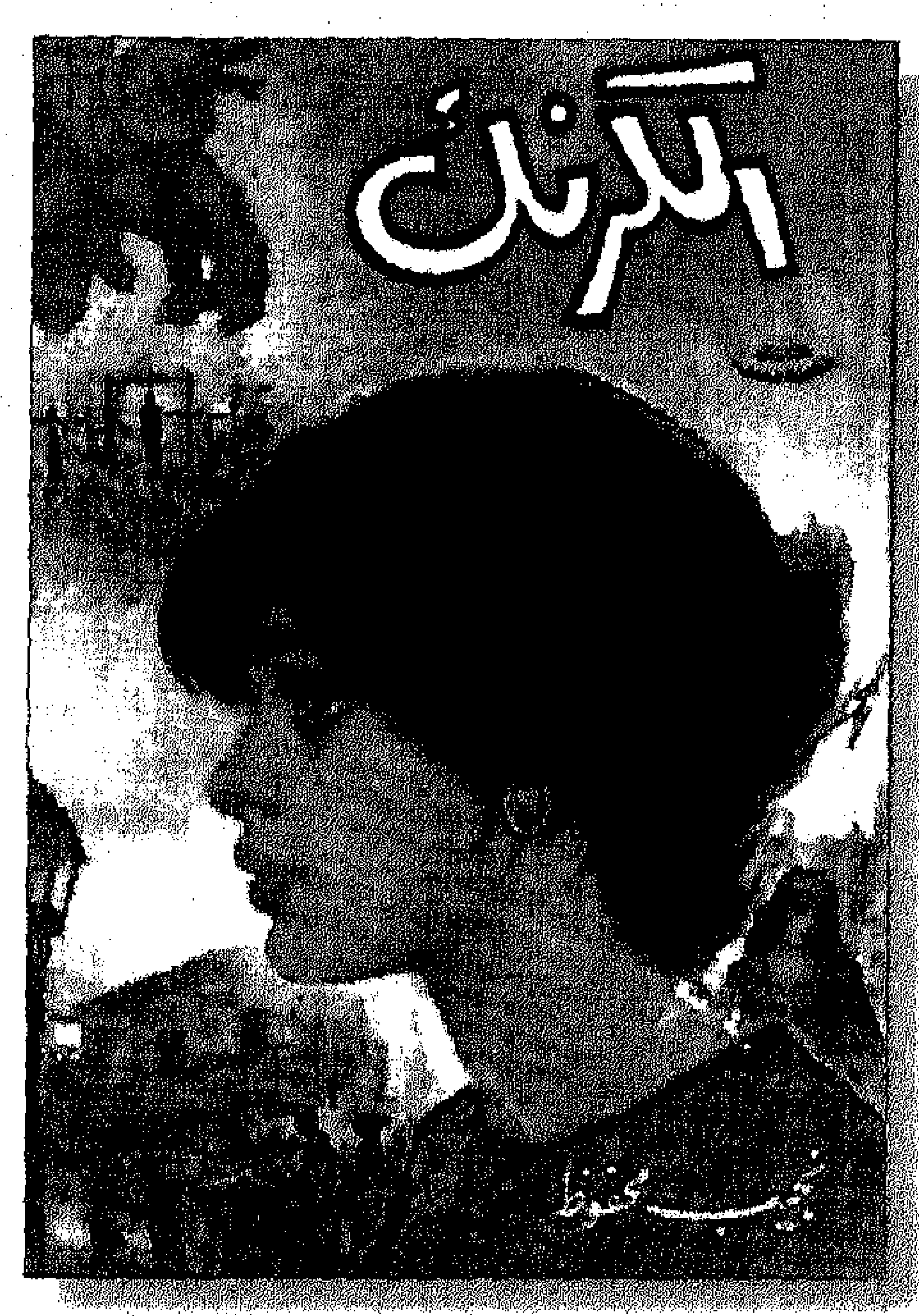
غير واضحة، وأن تلك الشخصية لم تأخذ حقها، وأن هذه القضية معروضة بشكل فج، وسوف تجلب له بعض المتاعب ... وغيرها، وهنا يبدأ المبدع الناقد عمله في اللف والدوران، والقص والتلصيق، واضعاً نصب عينيه المتلقي، وكيف سيتلقى العمل، وكيف سيكون ردّ فعله، محاولاً تحقيق أهدافه، وتوصيل رؤياه بشكل غير مباشر، وبأقل الخسائر الممكنة. وإذن هناك دوافع تساعد على الانتقال من منطقة الإبداع إلى منطقة النقد، وهي دوافع داخلية حيناً، وخارجية حيناً آخر.

فأما الدوافع الداخلية فتتمثل في فاعلية ذاتية تسكن المبدع، هي رغبته الوصول إلى المتلقي في أمثل صورة متاحة، صورة ترضيه أولاً، وتشبع متلقيه ثانياً، ومن ثم فإنه يلاحق إبداعه بالقراءة الفاحصة التي تجوس خلال الصياغة ونواتجها الدلالية، حيث تصبح البنية الصياغية محلاً للتبديل والتغيير، والحذف والإضافة، وكل ذلك طرحه الموروث النقدي تحت مصطلح (التنقيح)، ولا شك أن المصطلح الفني قد استمد حدوده المعرفية من المرجعية اللغوية، إذ إن (التنقيح)، يرجع إلى (التشذيب) وتخليص الجيد من الرديء، وتنقيح الكلام: إصلاحه، وتحسين أوصافه، ونقح الشاعر شعره: حككه وهذبه وفتشه وأحسن النظر فيه وأصلح عيوبه.

واللافت أن هذه الحدود المعرفية لمصطلح التنقيح توازي مصطلح (النقد) فإذا كانت المرجعية اللغوية تربطه بتمييز النقود وإخراج الزائف منها، فإن هذه المرجعية تتصل بنقد الكلام، ونقد الشعر.

ويلاحظ ابن قتيبة توازي المصطلحين في الحدود المفهومية، حيث يرى أن التنقيح في الشعر يكون: «بطول التفتيش، وإعادة النظر -كما فعل زهير والحطيئة وأمثالهما من عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المحكك، وكان زهير يسمي كبار قصائده: الحوليات".

ويؤكد ابن طباطبا العلوي هذا المفهوم للتنقيح، غير أنه يخلصه من دلالة التكلف التي اعتمدها ابن قتيبة، حيث يطالب الشاعر بتأمل ما أنتجه: يستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية.



وإذا كان هذا كلام النقد حول مصطلح التنقيح، فإن كلام الشعراء عنه لم يخرج عن هذا الإطار، بل إن كلامهم يؤكد عنايتهم به، ويعتبرونه من (أصول الصنعة) التي يفخرون بها. والملاحظ أن انتقال المبدع إلى منطقة النقد، جاوز عملية التنقيح التي تتسلط على إبداعه فحسب، إلى نقد إبداع الآخرين، أي أنه انتقل إلى منطقة النقد الصحيح، لأن المنطقة الأولى ملازمة للحظة الإبداع -غالباً- ومن ثم فهي نوع من (النقد الفطري)، أما المنطقة الثانية، فإنها لا تلاحق الإبداع إلا بعد تمامه، وكتب التراث مليئة بالمقولات النقدية والأحكام التقييمية التي وجهها الشعراء إلى شعر الآخرين، فهناك النابغة ونقده القاسي لحسان بن ثابت، وهناك الفرزدق وتفسيره لعدم دخول ذي الرمة في دائرة الفحول، وغيرها.

امتلأت كتب التراث بكثير من الأسئلة المباشرة التي تحاصر المبدعين من الشعراء، وهي -في مجملها- أسئلة تحريضية

وتأخذ تجليات الإبداع الناقد مساراً آخر في بعض المؤلفات التي ضمت اختيارات الشعراء الشعرية كما فعل أبو تمام والبحتري في حماستهما، وما فعل ابن المعتز في طبقاته.

أما الدوافع الخارجية فيمكن متابعتها في كثير من الأسئلة التي تُوجّه للمبدعين، وتكون إجابتهم عنها نوعاً من دخولهم منطقة النقد، وهي أسئلة قد تكون مباشرة، وقد تكون مضمرة يستشعرها المبدع من سياق الموقف، وغالباً ما تتوجه الأسئلة -في هذا أو ذاك- إلى ترصّد البناء الصياغي وما به من عوار، والبناء الدلالي وما به من خلل، كما تتوجه الأسئلة إلى عملية الاختيار الإفرادية والتركيبية، لماذا آثر الشاعر هذه الكلمة أو الجملة على غيرها، وما الذي يستهدفه منها؟ أما السؤال المضمر، والذي يكون -غالباً- سؤالاً ممتداً، فهو: لماذا أيها الشاعر لا تستثمر وعيك الجمالي في متابعة شعرك وتنقيحه، وإجابات الشاعر على كل ذلك تتمثل فيما يقوم به من تنقيح وتعديل في نصه الشعري.

وقد امتلأت كتب التراث بكثير من الأسئلة المباشرة التي تحاصر المبدعين من الشعراء، وهي -في مجملها- أسئلة تحريضية تدعو الشاعر إلى معاودة النظر في نصه بالتنقيح، وكثير من الشعراء خضعوا لهذه الدعوة، وعدلوا في أشعارهم سبكاً وحبكاً لينالوا الرضا، وقلة أبت ورفضت واعتبرت نفسها فوق النقد، حتى ولو كانت الأسئلة تلاحق السلامة اللغوية أو السلامة الإيقاعية.

معنى هذا كله أن انتقال الشعراء إلى منطقة النقد ظاهرة موثقة في التراث العربي والإنساني، وقد ترتب على ذلك ما نلاحظه من تنقيحات وتعديلات طالت غالبية النصوص القديمة، فإذا جاءت أحدث الدراسات في الغرب، ثم انتقلت إلينا، لتهتم بالمبدع الناقد،

ومممارسته لوظيفة الناقد في نصوصه الإبداعية سواء أكانت شعراً أم نثراً عبر دراسة مسودات الأعمال الإبداعية، فإن هذا يدل على عظمة تراثنا الذي تنبه إلى مثل هذه القضية قبل مئات السنين، مؤكدين على أن المعاصرة لا تشكل قطيعة مع التراث.

وإذا كانت العودة إلى مسودات الأعمال الإبداعية عند الغرب أمراً سهلاً، فإن هذا الأمر على غاية من الصعوبة عندنا، وهو أمر غير متيسر، وذلك لأن معظم مبدعينا العرب لا يحتفظون بمسودات أعمالهم الإبداعية، ويقومون بإتلافها. هذا الأمر سيدعونا إلى بذل جهد أكبر للحصول على بعض مسودات الأعمال إن وجدت، وسنلجأ في حال عدم وجود تلك المسودات عند بعض المبدعين، ممن هم على قيد الحياة، إلى الاستعانة بهم من خلال اللقاء بهم، والحديث معهم. أما الذين رحلوا عنا فسوف نستعين في دراستهم بالحوارات التي أجريت معهم، وبتعليقاتهم على أعمالهم. لأن المبدع عندما يُسأل عن عمله، ويبدأ بالحديث عنه فإنه يتحول إلى مبدع ناقد، وقد تفلت منه كلمات، وأقوال، أو تصريحات، تشير إلى الهيكل الأول لعمله الإبداعي. ومن الممكن أن نطلب من المبدع، إذا تيسر لنا ذلك، قراءة عمله الذي سندرسه، وتعليقه عليه، ورأيه به، وبهذا فإن المبدع سوف يمارس عملاً نقدياً على إنتاجه، وسيتحول إلى مبدع ناقد كما لو أنه يخطط لإعادة كتابته مرة أخرى.

ولا بد من الإشارة إلى أهمية هذا النوع من الدراسات التي يبرز من خلالها دور المبدع الناقد في تيسير عملية التوصيل أو عرقلتها. وسنحاول توضيح هذا الأمر عبر دراسة تطبيقية توقفنا من خلالها عند بعض المبدعين الروائيين الذين تحولوا إلى مبدعين ناقدين في بعض الحالات، وهم: نجيب محفوظ من مصر، وعبد الرحمن منيف من السعودية، وحيدر حيدر من سورية، وزيد مطيع دماج من اليمن.

سنبدأ حديثنا عن المبدع الناقد من عند المبدع الناقد نجيب محفوظ. ولأن نجيب محفوظ لا يحتفظ بمسودات أعماله الروائية؛ فلذلك سنعتمد في حديثنا عنه على مذكراته، والحوارات التي أجريت معه، إذ يتحدث من خلالها عن العديد من أعماله، ولو أن هذه الأحاديث قُدمت

إذا كانت العودة إلى مسودات الأعمال الإبداعية عند الغرب أمراً سهلاً، فإن هذا الأمر على غاية من الصعوبة عندنا

دون الإشارة إلى أن نجيب محفوظ هو قائلها، لاعتقدنا أن ناقداً ما يتحدث عن أعمال نجيب محفوظ، وهذا ما يحول نجيب محفوظ من مبدع إلى ناقد، لأنه عندما كتب نصوصه الروائية كان مبدعاً، ولكنه عندما تحدث عن تلك النصوص -أياً كان نوع الحديث- فقد أصبح ناقداً، وهذا ما يسوغ لنا الحديث عن المبدع الناقد نجيب محفوظ، والذي سيساعدنا على فهمه بشكل أكبر، والكشف عن مكنوناته وأهدافه وغاياته، ورؤياه للعالم.

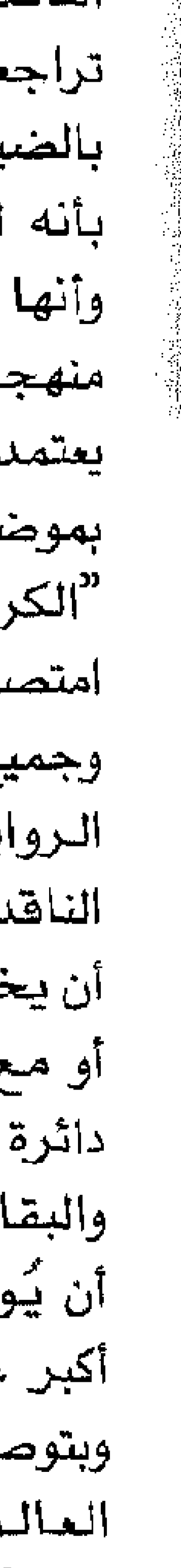
ففي حديث نجيب محفوظ عن ثلاثيته الشهيرة، على سبيل المثال، يكشف لنا عن مكونات شخصية بطله السيد أحمد عبد الجواد، إذ يظهر تحليله لهذه الشخصية أنها شخصية مركبة، استمد عناصرها من الواقع من شخصيات عديدة ومختلفة، وقد قام هو بتجميع تلك العناصر المختلفة ومزجها مع بعضها البعض، ثم صبها في قالب جديد، ليخلق بذلك شخصية جديدة تحمل بعض ملامح الشخصيات التي استمدت منها، ولكنها لا تنطبق على شخصية محددة. فقد جمع في شخصية السيد أحمد عبد الجواد بين طيبة وجبروت جاره الشامي الذي كان يعامل زوجته بقسوة، وبين قسوة وعصبية زوج أخته زينب الذي كان صعيدياً من أصل كردي، وكان فظيعاً، وبين حب والده للفن وسماع الأغاني، وبين حب عمه سعيد للنساء والذي كان معروفاً بكثرة غرامياته وعلاقاته؛ لتولد بذلك شخصية "سي السيد" التي نرى ملامحها في العديد من الأشخاص، ولكننا لا نستطيع أن نقول: إنها هذه الشخصية بعينها.

وقد تحدث نجيب محفوظ عن العديد من أعماله الأخرى مثل "الحرافيش"، و"بداية ونهاية"، و"خان الخليلي"، و"القاهرة الجديدة"، و"المرايا"، و"قشتمر"، وغيرها، وما يعنينا في هذا السياق ما قدمه حول روايته "الكرنك"، والتي اخترناها نموذجاً للدراسة.

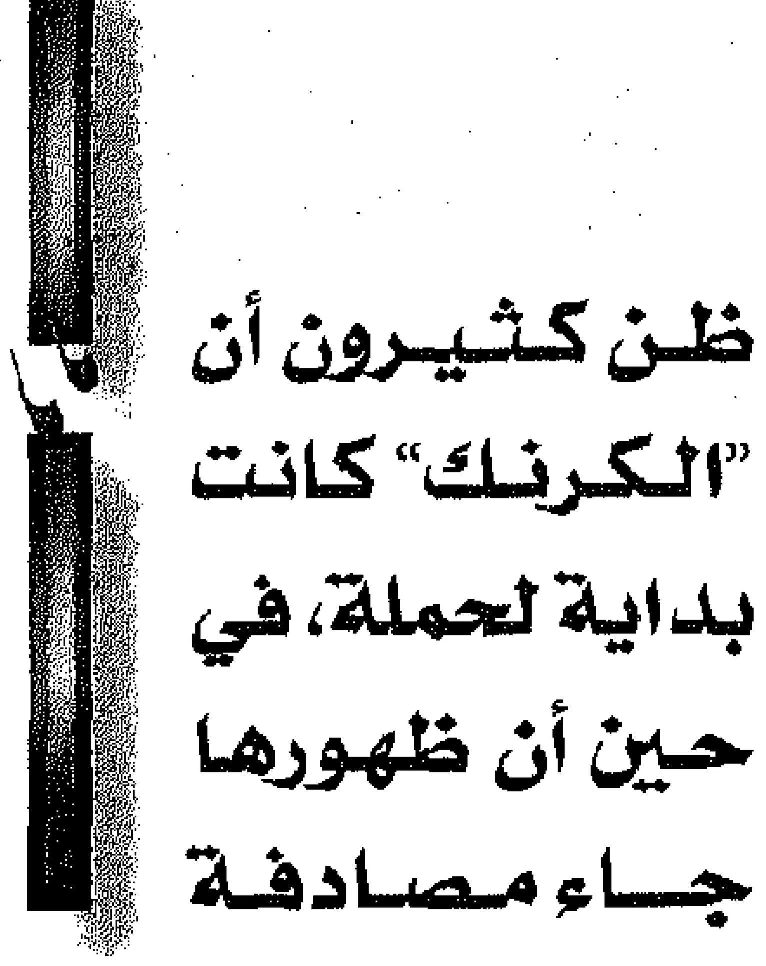
يشير محفوظ بداية إلى أن أصل رواية "الكرنك" مختلف تماماً عن الصورة التي ظهرت للناس، ولو أنه يمتلك أصل (مسودة) هذه الرواية لأعاد نشرها من جديد كاملة، وذلك لأن هذه الرواية قد تعرضت إلى حذف فقرات كاملة، أو تغيير بعض الجمل والآراء نتيجة الرقابة التي طلبت منه الحذف والتعديل، لأن المختصين وجدوا في الرواية هجوماً مباشراً على عهد عبد الناصر، وهذا يعني أن المقاطع التي تمَّ حذفها، أو أصل العبارات والجمل التي تم تعديلها، كانت تدل دلالة واضحة ومباشرة على الهجوم على عبد الناصر وعهده. وإذا كانت الرواية قد أثارت أزمة عند ظهورها رغم الحذف والتعديل الذي تعرضت له، ووجد الناس فيها هجوماً على عبد الناصر؛ فإن هذا يعني أن النسخة الأصلية من الرواية -لو أنها موجودة- لكانت تؤكد تلك النتيجة. وإذا كان الناقد (محفوظ) يدعي أنه لم يقصد الهجوم على عبد الناصر في "الكرنك"، ولم يتعرض له في الرواية، وكان هدفه الوحيد منها إثارة قضية التعذيب في المعتقلات؛ فإن المبدع (محفوظ) قد عبَّر عن عكس ذلك في الرواية، فقد ظهرت مكنونات اللاوعي، وإن بشكل غير مباشر، وهذا ما يفسر التناقض بين الكلام النظري والواقع العملي. ففي الواقع العملي (الرواية) استسلم المبدع (محفوظ) لسلطة اللاوعي، وكشف عن سخطه على عبد الناصر وعهده، وعندما تنبهت الرقابة إلى هذه الناحية؛ غاب لاوعي المبدع، واستفاق وعي الناقد الذي وجد نفسه واضحاً أمامهم، ومجبراً على حذف الكثير من أجزاء الرواية، وتعديل بعض العبارات والجمل، وتغيير بعض الآراء، ليضمن لنفسه البعد عن بعض المتاعب التي قد تسببها "الرواية" لو أنها ظهرت كما هي.

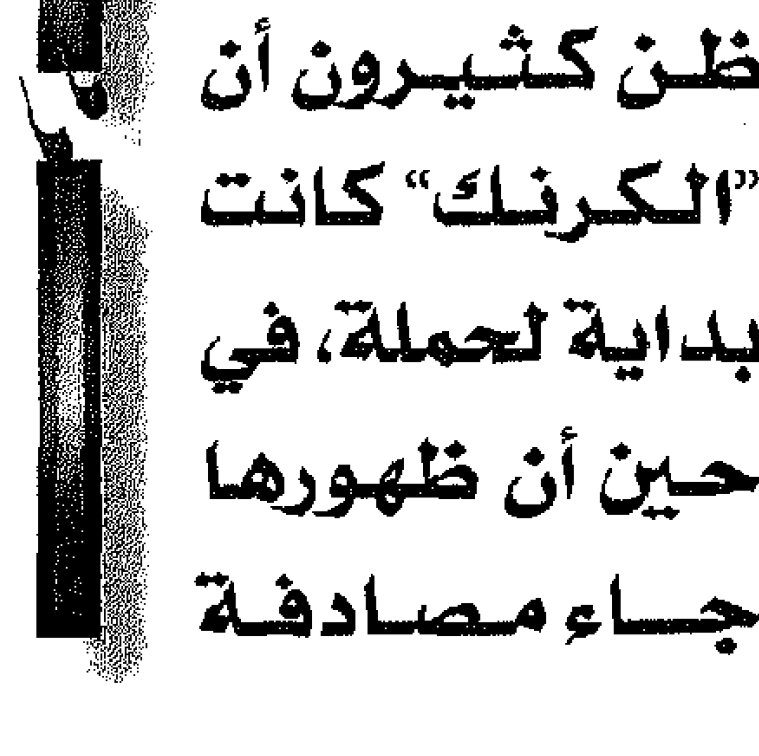


أما عندما ظهرت الرواية، بعد الحذف والتعديل، وأثارت هجوم اليسار والناصريين على المبدع (محفوظ)، وكانت سبباً مباشراً لانقلاب كل



اليساريين ضده، لأنهم اعتبروا الرواية هجوماً على عبد الناصر؛ ظهر الناقد (محفوظ) من جديد ليفلسف ما حدث موضحاً أن المشكلة لا تكمن في الرواية، وإنما في المرحلة الزمنية التي ظهرت فيها، والتي ترافقت مع وجود مخطط للهجوم على عبد الناصر عبر ظهور العديد من الأعمال والكتب التي تهاجمه، ولذلك ظن كثيرون أن "الكرنك" كانت بداية لحملة، في حين أن ظهورها جاء مصادفة. والحقيقة أننا لا نستطيع أن نسلم بمثل هذا الكلام، لأن مبدعاً مثل نجيب محفوظ لا يمكن أن تكون قد غابت عنه حقيقة ما قد تسببه الرواية من المتاعب ولا سيما أن محمد حسنين هيكل قد نبهه إلى ذلك، كما أنه يعلم كذلك ظروف المرحلة بعد عبد الناصر، والمعركة الحامية بين مؤيدي عبد الناصر، والسادات وأنصاره، ولكن محفوظ كان مصراً على أن يقول كلمته، لأنه ربما لم يتوقع أن تصل تلك المتاعب إلى درجة الأزمة التي جرت عليه متاعب صحية في القلب وآلاماً فظيعة رافقته لفترة طويلة. وأمام هذه الأزمات ظهر وعي الناقد (محفوظ) من جديد ليعبر عن تراجعه عما جاء في هذه الرواية، وشعوره بالضيق، وندمه على كتابتها، وإحساسه بأنه لم يكن هناك داع لكتابتها أصلاً، وأنها لم تكن في خطته الأدبية، منتقداً منهجه في كتابتها أيضاً، ذلك المنهج الذي يعتمد على دراسة كافة الحقائق المرتبطة بموضوع الرواية، والذي لم يحققه في "الكرنك"، وكان يهدف من ذلك كله إلى امتصاص غضب اليساريين والناصريين، وجميع الذين سخطوا عليه بسبب هذه الرواية، لأن المبدع (محفوظ)، وبحس الناقد فيه أدرك أنه ليس في صالحه أن يخوض صراعاً مع الأحزاب المختلفة، أو مع الجماهير، وذلك لأن بقاءه خارج دائرة الصراع، سيضمن له الاستمرارية والبقاء في تقديم أعماله وانتشارها دون أن يُوجد من يحاربه، وسيضمن لأدبه أكبر عدد من القراء الذين يهتم بهم، وبتوصيل أعماله إليهم في كل مكان من العالم. وهذا يعني أن ندمه وتراجعه عن "الكرنك" لم يكن نتيجة اقتناع المبدع (محفوظ)، وإنما كان نتيجة وعي الناقد (محفوظ)، وما يؤكد هذا الكلام هو أسفه على ضياع أصل هذه الرواية وتمنيه لو أنه موجود ليعيد نشرها كاملة،





ظن كثيرون أن "الكرنك" كانت بداية لحملة، في حين أن ظهورها جاء مصادفة

بعد أن وصل إلى القمة، وأصبح أديباً عالمياً، ولم يعد يخشى أن يعرقل نشر هذه الرواية بكل ما فيها بالكامل مسيرته الأدبية التي اكتملت.

ومن المبدع الناقد (محفوظ) إلى المبدع الناقد (عبد الرحمن منيف) الذي قدّم قراءة لروايته «سباق المسافات الطويلة» في مقدمة الطبعة الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة لأول مرة سنة ١٩٩٨، وجاءت هذه المقدمة تحت عنوان: «كلمات ضرورية»، وعبر هذه الكلمات الضرورية قدم الناقد (منيف) قراءة تحليلية تكاد تكون قراءة سياسية للرواية، مع أنه يشير إلى أنه لا يريد أن يقدم في هذه المقدمة قراءة سياسية لأن العمل الروائي له قواعد ومستلزمات يجب التقيد بها، وبالتالي لا يخضع إلى نمط الكتابة السياسية أو إلى منطقها ومبرراتها، وإذا كان جزء من «سباق المسافات الطويلة» قد اعتمد على وثائق وشهادات، واتكأ إلى التاريخ وأعاد قراءته، فإن الخيال قد لعب دوراً في إعادة صياغة الأحداث، وتشكيلها، وهذا ما يسوغ للرواية أن تأخذ هذه الصفة، وتتجسد بهذا القوام، ملتزمة قواعدها النابعة من داخلها، لتقدم عملاً ممتعاً ومقنعاً من حيث البنية، ولا تشفع لها النوايا الحسنة إذا جارت على قواعد الرواية. ولعل الناقد (منيف) بهذا التأكيد على نفي صفة القراءة السياسية عن روايته، يسعى إلى لفت انتباه القارئ إلى أن العمل الذي بين يديه أي «سباق المسافات الطويلة» هو عمل فني قبل كل شيء، وليس منشوراً سياسياً، وعلى القارئ أن يتعامل معه على هذا الأساس، وذلك لأن المبدع (منيف)، وبحس الناقد لديه، يعلم أن العمل الروائي خطاب فني، وأن طغيان الجانب السياسي المباشر يحوله إلى خطاب إيديولوجي، وهذا ما يؤدي إلى سقوط العمل فنياً، وهو، بالتأكيد، لا يريد لعمله أن يقع في هذا المأزق، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: إلى أي حد سوف يقتنع القارئ بهذا الكلام، ولا سيما أن الكاتب يصرح بأن جزءاً من الرواية قد اعتمد على وثائق وشهادات، واتكأ إلى التاريخ يقرؤه ويعيد قراءته، كما أنه وجه في بداية الرواية شكراً للأستاذ حسين جميل الذي أطلعه على وثائق كانت لها أهميتها في كتابة بعض فصول الرواية؟!

والحقيقة أن الناقد (منيف) لم ينجح بهذه الكلمات في تجنيب روايته مما كان يخشاه رغم النوايا التي لا تشفع لها، مهما كانت حسنة، على حدّ تعبيره، لأن الكاتب في محاولته تغييب الجانب السياسي وتغليفه، عرّض روايته إلى آفة التطويل، والتكرار والاجترار، والاستطراد، واختلاق أحاديث وحوارات لا ضرورة لها، مما جعل الرواية تتضخم، وتترهل فنياً.

نعود إلى القراءة التي يقدمها منيف حول روايته، لنرى كيف يبدأ قراءته متدرجاً بها شيئاً فشيئاً، ليصل إلى رؤيا العالم التي تقدمها الرواية، متبعاً في ذلك أسلوباً نقدياً تحليلياً لأوضاع الشرق، والمنطقة العربية خاصة، وما تعرضت له من أهوال نتيجة الصدام مع المستعمر، إذ يبدأ دراسته بطرح التساؤل التالي: الثروات التي تملكها بلاد معينة، ألا تكون في بعض الأحيان سبباً لاستعبادها وخلق التعاسة لشعوبها؟

وهو بذلك يشير إلى أن وجود الثروات في بلدان معينة، تجعلها محط أنظار الطامعين، ولكنه يميز في إجابته عن التساؤل السابق بين نوعين من الثروة: الأول هو الثروة التي تتكون نتيجة الجهد والتراكم، وتستخدم بطريقة صحيحة، وتؤدي إلى القوة والمنعة، وتستطيع أن تمنع الاستعباد، أو تقاومه، كما تصبح وسيلة لرفاهية شعوبها وتقدمها. أما النوع الثاني من الثروة، فهو الثروة التي تأتي نتيجة الصدفة، فجأة وبسهولة، فهذه الثروة لا تخلق بالضرورة القوة التي تمكن من الدفاع عنها أو حمايتها، مما يغري الطامعين بها، مشيراً بذلك إلى الثروات التي وُجدت في عدد من

البلدان، وتحولت إلى سبب في استعمارها، وإقامة أنظمة متخلفة وتابعة فيها، وأدت إلى قهر تلك البلدان وإذلالها.

ويشير الناقد (منيف) إلى أن هذه النتيجة ليست نهائية، لأن طبيعة العلاقة بين المستَعْمِر والمستَعْمَر معرضة للتغير، فالصراع بين الشعوب ومستعمريها من جهة، والصراع بين القوى الاستعمارية ذاتها من جهة أخرى؛ يؤدي إلى تغير موازين القوى، ومحاولة قسمة الثروة من جديد، الأمر الذي يخلق فرصة إمكانية استرداد الثروة، وعودتها إلى أصحابها الأصليين.

إن هذا التحليل النظري الذي يقدمه الناقد (منيف) سيتم تطبيقه على بلدان الشرق، وخاصة البلدان العربية التي أدى ظهور «الذهب الأسود» هذه الثروة المشؤومة، إلى استعمارها لفترات طويلة، وبعض هذه البلدان ما زال مستعمراً حتى الآن. وذلك لأن ثروة النفط لم توظف بطريقة تخلق القوة، وتمكّن من الدفاع عن النفس، بسبب البنية الضعيفة لهذه البلدان، إضافة إلى قصور القوى الوطنية وتنازعها، وبالمقابل كانت هناك بريطانيا الدولة الاستعمارية الأولى التي وضعت يدها على هذه الثروة وبقيت على هذه الحال عقوداً طويلة، إلى أن تغيرت موازين القوى، وظهرت دول استعمارية جديدة ممثلة بأمريكا التي تسللت ووضعت يديها على القسم الأكبر من هذه الثروة، وبذلك انتقلت ثروة النفط من الأيدي الهرمة ممثلة ببريطانيا، إلى الأيدي الغنية ممثلة بأمريكا لتبدأ دوامة جديدة من الصراع.

ويمضي منيف في قراءته النقدية التحليلية لروايته، مشيراً إلى أنها إطلالة على مرحلة، ونموذج لصراع مثلث الأركان: شعب أمسك بثروته، ويحاول أن يدافع عن حقه وكرامته، وقوتان استعماريتان تتصارعان فيما بينهما، وتتفقان على ضرورة استرداد هذه الثروة. وتكشف قراءة منيف عن وعي عميق بطبيعة المستعمرين الذين، رغم اختلافهم وصراعهم، يتفقون على ضرورة عدم التفريط بالثروة التي وضعوا أيديهم عليها يوماً ما، وعدم



إنصاف الشعوب، ومن أجل ذلك فهم على استعداد لخوض الحروب، وإغراق المنطقة بالدماء، واستعمال كل الوسائل من أجل أن يبقوا مسيطرين. والحقيقة أن هذه القراءة النقدية التي قدمها منيف حول روايته سنة ١٩٩٨، كانت قراءة عميقة وموضوعية، وقد أثبت الواقع العملي صحتها، وبُعد نظر صاحبها، وذلك بعد الأحداث الأخيرة التي جرت في العراق ٢٠٠٣، والتي أثبتت بالفعل أن القوى الاستعمارية مستعدة لخوض الحروب، وإغراق المنطقة بالدماء، لتحقيق أهدافها ومصالحها.

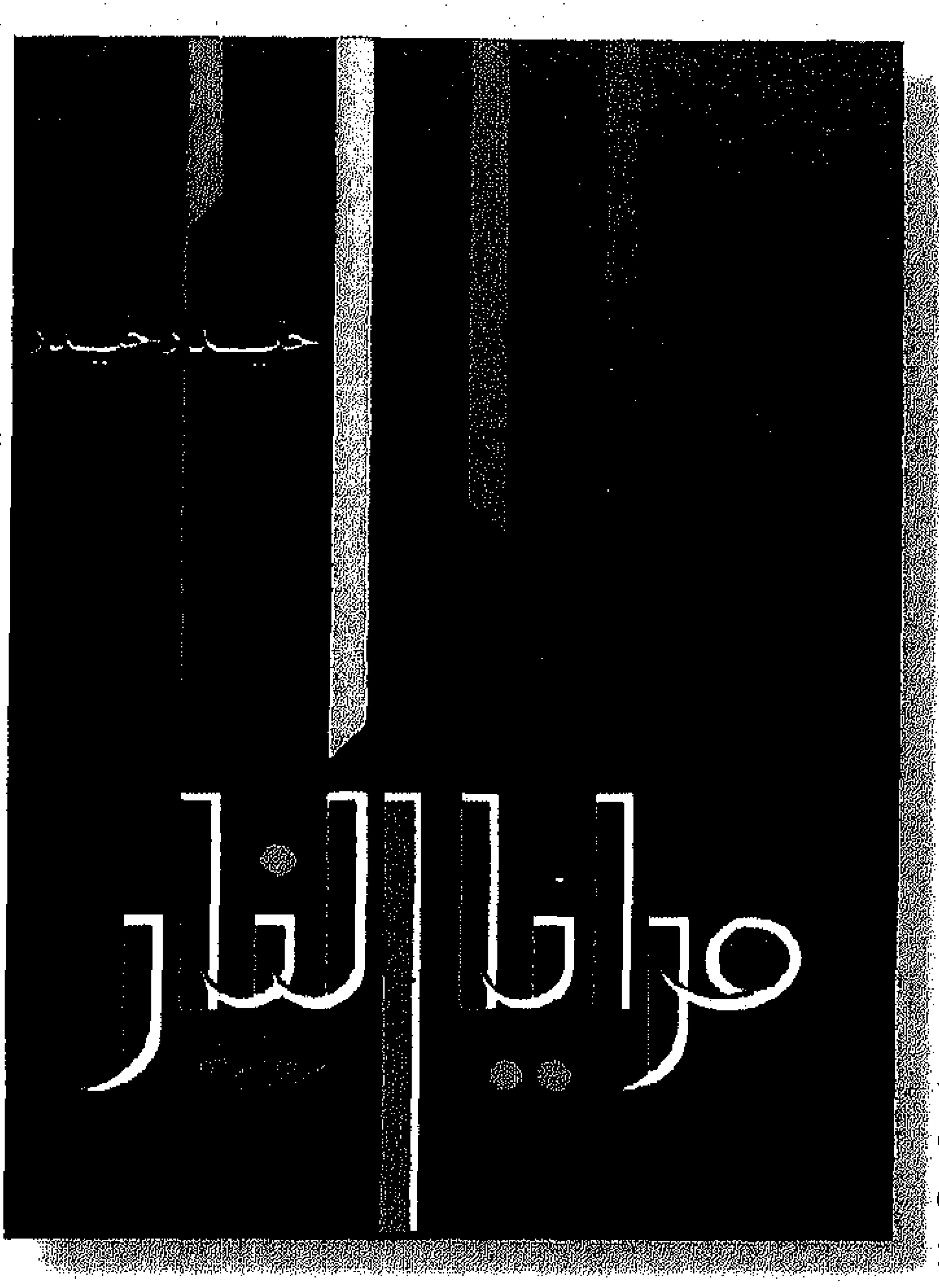
وإذا كانت الرواية ترصد مرحلة زمنية محددة على مستوى النص الإبداعي؛ فإن القراءة النقدية التي قدمها منيف حول روايته قد فتحت أفق الرواية نحو المستقبل، ولم تتركها رهينة المرحلة الماضية، وكأن الناقد (منيف) وبحسه القوي كان يستشف ما سيحدث في المرحلة القادمة، ولذلك ختم قراءته بهذا المقطع الذي يقدم رؤيا مستقبلية للآتي يقول: «و«سباق المسافات الطويلة» في صدورها الجديد، من القاهرة، وفي هذه المرحلة بالذات، ولأن الرواية هي رحلة إلى الشرق كله، فلعلّها تكون إسهاماً يجنّبنا الصعب الآتي، أو يجعلنا أقدر على مواجهته وتجاوزه، إذ من البلاهة أن لا نتعظ بما حصل في الأماكن الأخرى، وأن لا نكون مستعدين في هذا السباق، الذي سيقرر مصير الشرق لسنوات وسنوات قادمة!».

القراءة النقدية التي قدمها منيف حول روايته سنة ١٩٩٨، كانت قراءة عميقة وموضوعية، وقد أثبت الواقع العملي صحتها

بقي أن نشير إلى أن الناقد (منيف) قد شملت قراءته التي قدمها حول روايته رؤيا العالم التي عرضنا لها في الفصل الأول، وحاول أن يثبت موضوعية هذه الرؤيا، ولا سيما لأولئك الناس الذين يرفضون هذه الرؤيا، لأنها تُظهر الشرق والشرقيين برؤية تختلف عن رؤيتهم لأنفسهم، ولكن الناقد منيف يرى ضرورة استيقاظ الإنسان العربي من أوهامه، ليفهم الآخر الذي انبهر به، وليتبين كيف ينظر إليه هذا الآخر، وماذا يدفعه إلى هذا الموقف، وكيف يستعد للمعركة القادمة بعد أن هُزم في معارك سابقة. وكأن عبد الرحمن منيف برهافة المبدع فيه، وحس الناقد العميق، كان على يقين من قرب وقوع المعركة، التي حدثت بالفعل قبل أن يستعد العرب لها، وظلوا على ما هم فيه رافضين فتح عيونهم لرؤية الحقيقة، وكأنهم اعتادوا الظلام فما عادوا قادرين على رؤية النور الذي يبهر الأبصار، والذي يشير إلى صحة كل ما قدمه المبدع منيف، والناقد منيف أيضاً، أن الغرب ما زال ينظر إلى الإنسان العربي على أنه إنسان درجة ثانية، وأنه بحاجة إلى من يقوده، ويحرره، وكل ذلك في سبيل تحقيق مصالحه وأطماعه الاستعمارية التي سعى إلى تحقيقها في الماضي والحاضر تحت شعارات مزيفة.

وبهذا نلاحظ أن عبد الرحمن منيف يتمتع بذائقة نقدية توازي ذائقته الإبداعية، ونجد أنه قد قدم لنا قراءة





نقدية تحليلية لواقع العلاقة بين الشرق والغرب -تضاهي على قصرها- أعمق الدراسات الفكرية، والتحليلات السياسية التي تناولت هذه العلاقة، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن منيف يحمل في داخله ناقداً وسياسياً قبل أن يكون مبدعاً. ولعل من يقرأ كتاب "الكاتب والمنفى" لمنيف -والذي يضم عدداً من الدراسات والمحاضرات والمقالات التي تتناول جوانب من فن الرواية إجمالاً، ويولي اهتماماً خاصاً بتبيان الأشكال والمعالم المميّزة للرواية العربية الحديثة، وصلتها بمشاكل الواقع العربي، وعلاقتها مع جذور القص في تراثنا العربي، كما يضم العديد من الحوارات التي تناولت مسيرة منيف الروائية والحياتية والفكرية والسياسية، ونظرته إلى آفاق الرواية وعالمها، وإلى الأمكنة والأزمنة، واللغة ودورها، ودعوته إلى لغة وسطى -سيتأكد من صحة ما ذهبنا إليه في حديثنا عن منيف المبدع الناقد، وسوف يتعرف القارئ من خلال هذا الكتاب على الناقد منيف لا على المبدع، لأن الكتاب يحمل وجهة نظر روائي كبير، يقدم إسهاماً له خصوصيته في مجالات النقد الأدبي وقضايا الإبداع.

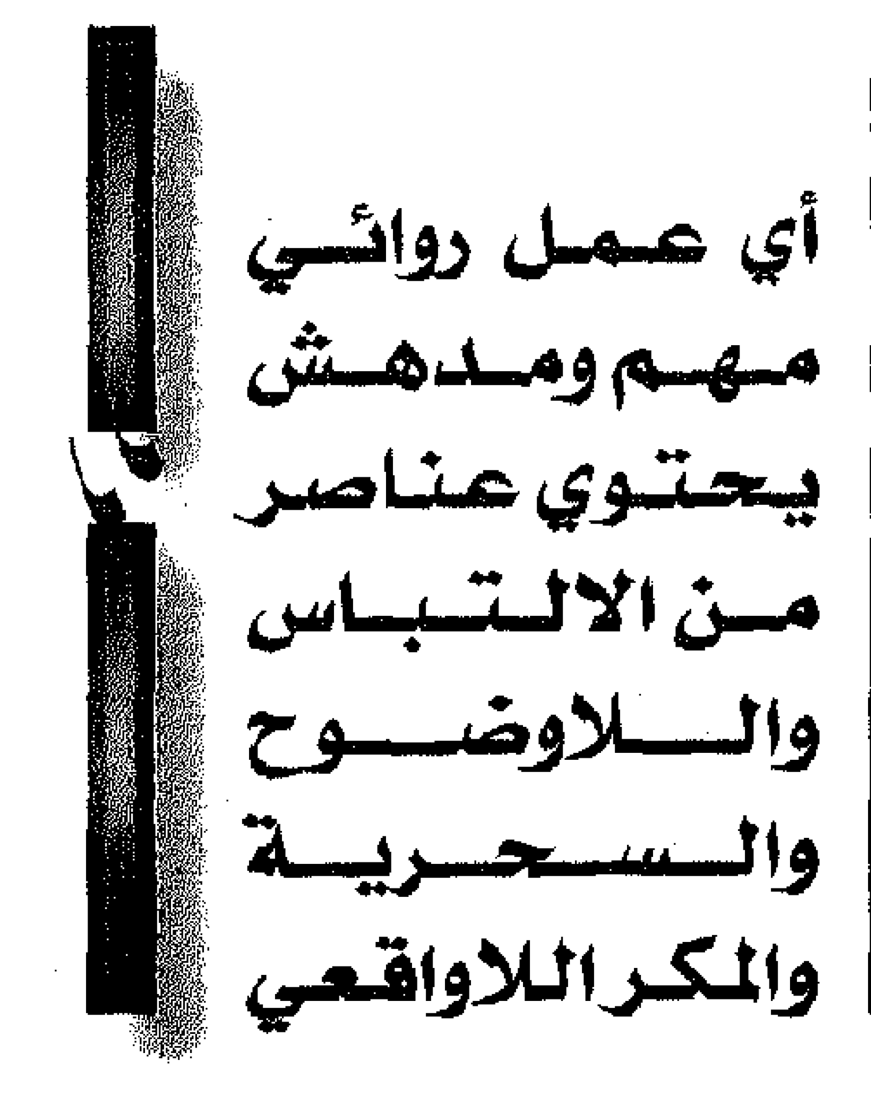
أخيراً نشير إلى أن منيف من خلال مقدمته التي صدّر بها روايته، كان يطمح إلى فرض سلطته على القارئ، وتوجيه عنايته إلى قضايا محددة يجب الانتباه إليها، ولكنه بهذه العملية أفسد عملية التلقي الحر للنص الإبداعي، إذ إن القارئ عندما سيقرأ هذه المقدمة، ثم ينتقل إلى قراءة الرواية، سيكون قد تم شحنه بأفكار مسبقة سوف توجه قراءته للرواية من جهة، وسوف تحرمه من متعة اكتشاف النص، والوصول إلى المقولة التي يقدمها بحيادية من جهة أخرى. وربما يكون منيف قد تنبه إلى هذه الناحية فيما بعد، ولذلك قام بحذف هذه المقدمة من الطبعات التالية للرواية.

وننتقل إلى مبدع ناقد آخر هو حيدر حيدر الذي تمكنا من اللقاء به في وقت سابق وقمنا بمحاورته والحديث معه حول العديد من القضايا الفكرية والفنية.

بداية نشير إلى الفاصل الزمني الطويل الذي يفصل بين روايات حيدر، إذ يتراوح الفاصل الزمني بين كل رواية من رواياته، والتي تليها، من (٥-١٠) سنوات، فرواية «وليمة لأعشاب البحر» على سبيل المثال استغرقت كتابتها أكثر من عشر سنوات إذ صدرت هذه الرواية سنة ١٩٨٤ في حين أن الرواية التي كانت قبلها قد صدرت سنة ١٩٧٣، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن حيدر من الكتاب الذين يطيلون النظر في أعمالهم، ويدققون فيها، ولا يقدمونها إلى النشر إلا عندما يحسون أنها اكتملت، وهو بذلك يمارس دور الناقد، سائراً على خطا آبائه وأجداده العظام، وملتزماً بالوفاء لهم.

وإذا كان معظم النقاد قد تكلموا على ماهية العمل الإبداعي، ومراحل الإبداع، فإن حيدر الناقد يدلي بدلوه في هذا السياق في مجال الرواية فيرى «أن العمل الروائي عمل واع ومركز ومفكر به كموضوع، وليس عملاً تلقائياً أو لا شعورياً. في البداية تبدو التفاصيل غير واضحة بدقة. خلال عملية الكتابة يتسع ويتعمق الموضوع كما تبرز تفاصيله ومشاهده الدقيقة. يتداخل الذاتي والموضوعي كما في نسيج محكم وماكر تنسجه اللغة والوعي والمخيلة والثقافة الذاتية للمبدع. هذا لا يعني أن اللاشعور ملغى أو مقصى من فضاء العمل. للحلم دور أساسي في البناء الروائي وهو يصعد من كمون اللاوعي إلى ساحة الوعي. نحن إزاء عملية خلق وتكوين وانعكاس في آن. الواقع والشخصيات والأحداث تتداخل وتتشابك عبر صياغة وبناء معقدين وساحرين. أي عمل روائي مهم ومدهش يحتوي عناصر من الالتباس واللاوضوح والسحرية والمكر اللاواقعي سيما في التناول الأسطوري وتيار الوعي وانكسار الأزمنة والأحلام الغريبة أو السريالية أحياناً. حالة الكتابة ومجراها تولد نوعاً من الزوغان والاضطراب النفسي والتخاطر الداخلي مع الشخصية والحدث. الرواية ليست محاكاة للواقع ثمة واقع آخر مواز للعالم الموضوعي الخارجي هو هذا البناء الروائي الموصول والمفصول في آن معاً. الرواية ليست اعترافاً ذاتياً بقدر ما هي شهادة ضد الفساد والخراب واغتيال الحرية. شهادة فضيحة وتعرية وانحياز للحقيقة والضمير الحي للإنسان».

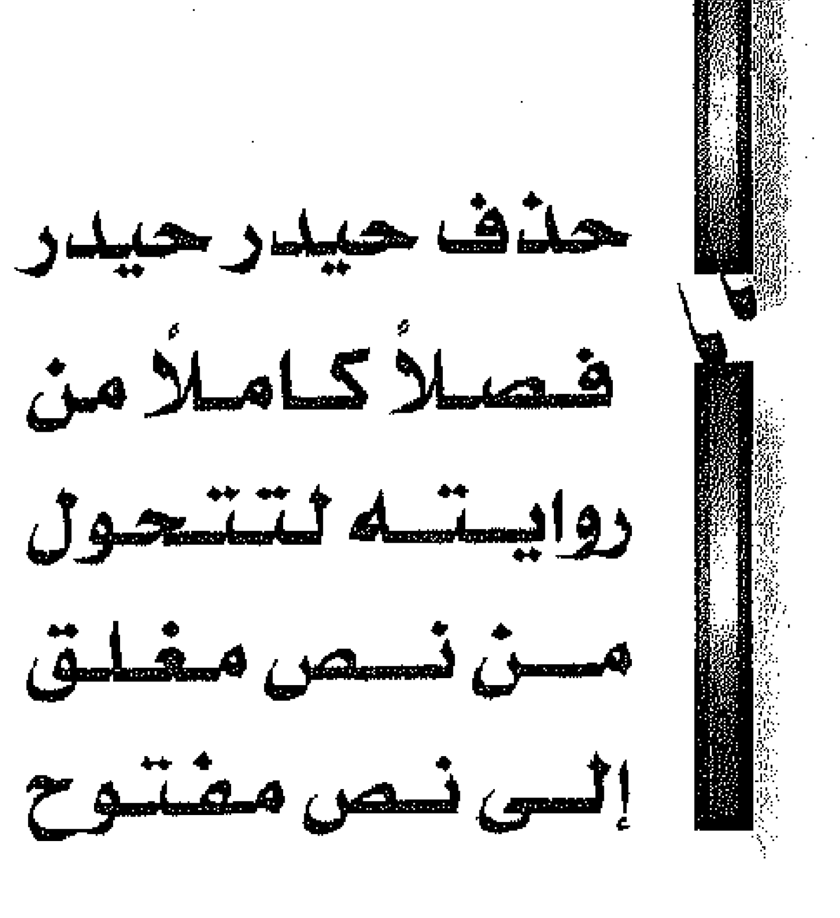
والحقيقة أننا آثرنا نقل النص السابق كاملاً بحرفيته، لنبين كيف أن المبدع حيدر يقدم رؤية نقدية متماسكة حول العمل الروائي، ومراحل إنتاجه منذ أن يكون فكرة، إلى أن يتخلق ويتكون، ويصبح عملاً مستقلاً له كيانه الخاص، مشيراً إلى مجموع العوامل والعناصر التي تشترك وتؤثر في عملية الخلق تلك. ولو أننا قدمنا النص السابق دون أن نشير إلى أن حيدر حيدر صاحبه؛ لاعتقدنا أن أحد النقاد يتحدث عن العمل الروائي، حديثاً شرعياً، ولا سيما عندما سندخل معه إلى داخل نصوصه الروائية، ونخص الوليمة بالذكر، سنجده



يتحدث عنها بلسان وعين الناقد الذي يدقق ويمحص في أعماله، ويعدّل فيها حتى بعد نشرها إذا لزم الأمر، وهذا ما قام به بالفعل في روايته التي صدرت بعد «الوليمة» وهي «مرايا النار» التي ظهرت الطبعة الأولى منها في بيروت سنة ١٩٩١، وقد قام الكاتب في الطبعات التالية بحذف الفصل الأخير منها، والذي جاء تحت عنوان: ملحق: زمن التتويج ومرايا الظلمات. ولعل السبب في حذف المبدع الناقد (حيدر) لهذا الفصل يرجع إلى أن هذا الملحق فيه إشارات إلى حرب الخليج بين العراق والكويت، وإدانة النظام العراقي ممثلاً برئيسه، وتصوير همجيته وآثار الحرب المدمرة التي جرّها على مجتمعه، وهو بذلك يجعل الرواية تنغلق على زمن محدد ومكان بعينه. والكاتب لا يريد لروايته أن تنغلق على زمان ومكان محددين، ولذلك وجدناه يحذف الفصل بكامله محولاً روايته من نص مغلق يرتبط بحرب الخليج، إلى نص مفتوح يروي ضياع الإنسان في زمن الحروب الداخلية في كل زمان ومكان وعلى مرّ العصور.

أما بالنسبة إلى «الوليمة» ومن خلال مقارنتنا بين الطبعة الأخيرة للرواية والتي صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، والطبعات الأخرى الصادرة في بيروت ودمشق؛ فقد تبين لنا حدوث تعديل طفيف على الطبعة الأخيرة إذ تمّ استبدال بعض الكلمات بأخرى مرادفة لها، كما تم إسقاط العنوان الفرعي للرواية «نشيد الموت» الذي كان مثبتاً إلى جانب العنوان الأساسي «وليمة لأعشاب البحر» في الطبعات السابقة. وإذا كنا نعتقد أن التعديل الأول، أي استبدال بعض الكلمات، قد يكون من صنع الناشر؛ فإننا نعتقد أن التعديل الثاني، حذف العنوان الفرعي، من صنع المبدع الناقد (حيدر)، وإذا صحّ اعتقادنا فإن هذا التعديل له دلالة مهمة، لأن العنوان ليس إشارة عفوية ساذجة تخضع للمصادفة، وإنما هو بنية معقدة غاية التعقيد، ويمثل أداة ضغط هائلة على المتلقي لتحاصره في نطاق الصيغة المنطوقة تارة، وفي نطاق المفهوم تارة أخرى، وفي إطار المنطوق والمفهوم تارة ثالثة، وبهذا يكون العنوان ظاهراً يشير إلى مستور.

والحقيقة أن من يقرأ «وليمة لأعشاب البحر» سيكتشف أن العنوان الفرعي



«نشيد الموت» الذي تم حذفه، هو عنوان لأحد فصول الرواية، وهو فصل سياسي بحت، يدور حول التمرد الدامي الذي شنه فصيل منشق عن الحزب الشيوعي في عهد عبد الكريم قاسم رافعاً شعار الكفاح الشعبي المسلح لإسقاط النظام الرأسمالي في العراق، ورافضاً سياسة الحزب الشيوعي، متهماً إياه بالمهادنة مع البورجوازية. وقد انتهى بالفشل الذريع. ويسيطر على هذا الفصل طابع التسجيل الوثائقي للأحداث، وكان الكاتب بذلك يطلق اسم الجزء على الكل، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنه يود لفت عناية المتلقي إلى هذا الفصل الذي بنى عليه الرواية كلّها. ولكن الناقد حيدر بعد أن لاحظ أن هذا العنوان الفرعي يحصر روايته في زاوية ضيقة هي الزاوية السياسية، ولا سيما أن معظم النقاد والدارسين قد ركزوا على الجانب السياسي في الرواية، مهملين الجوانب الأخرى، فقد قام مؤخراً بحذف هذا العنوان ليمنح للمتلقي فرصة أكبر في التلقي الحر للرواية، وليلفت انتباهه إلى الجوانب الأخرى التي تحتوي عليها الرواية، ولعل السبب الأهم في حذفه لهذا العنوان هو إبعاد صفة «رواية سياسية» عن روايته لأنه يكره أن تلتصق هذه الصفة بروايته، وقد عبر عن ذلك قائلاً: «أحد محاور رواياتي سياسي. هناك محاور أخرى كالحب والموت والجنس والحرية والحصار والمقاومة. وهذه المحاور تشكل النسيج المتكامل للعمل الروائي. لا أنزع إلى كتابة رواية سياسية إن لم أقل بأنني أنفر نفوراً عميقاً من الانفراد السياسي وهيمنته على أي عمل إبداعي».

ونود الإشارة إلى مرور أكثر من ستة عشر عاماً على صدور «الوليمة»، توالت فيها الطبعات العديدة للرواية، ولعلها المرة الأولى التي يغيب فيها الجانب السياسي، ليتم التركيز على جوانب أخرى -الدين والجنس- قد حدث بعد ظهور الطبعة الأخيرة من الرواية في القاهرة، مما أدى إلى حدوث أزمة الوليمة، ولا ندري هل كان ما حدث نتيجة لزمان النشر، أم لمكان النشر، أم للمرجعية التي يرتكز إليها الذين أثاروا الجوانب الأخرى في الرواية مستبعدين الجانب السياسي، أم كل ذلك كان نتيجة لحذف العنوان الفرعي؟! والحقيقة أننا لا نستطيع أن نجزم بالإجابة لأن كل الاحتمالات واردة.

وإذا افترضنا جدلاً أن ترافق حذف العنوان الفرعي مع ظهور قراءة جديدة للرواية تركز على جانبي الدين والجنس، وترى أن الرواية تقدم رؤيا إباحية إلحادية، مهملة الجانب السياسي، وأن الرواية تقدم رؤيا سياسية؛ لم يكن محض صدفة، فإن هذا الأمر يؤكد أن المبدع الناقد (حيدر) وبالتعديل البسيط الذي قام به قد نجح في لفت انتباه المتلقي إلى الجوانب الأخرى في "الوليمة"، مع التحفظ على عدم رضاه -بالطبع- عن الطريقة التي تمّ التعامل بها مع تلك الجوانب، والقراءة التي قُدّمت للرواية. فعندما كانت الرواية تصدر سابقاً حاملة للعنوان الفرعي، إلى جانب العنوان الرئيسي، كانت تفرض سلطة على المتلقي، تجعله يهتم بالفصل السياسي الذي يحمل العنوان الفرعي نفسه، ويرى الرواية كلها من هذه الزاوية، أما عندما حُذف العنوان، فقد منح ذلك حرية للمتلقي، ربما تجعله لا ينتبه إلى هذا الفصل "نشيد الموت" إطلاقاً، وقد يمر عليه مرور الكرام، وربما لا يقرؤه أصلاً، لا سيما أن الفصل -كما أشرنا سابقاً- يسيطر عليه الطابع التسجيلي وهذا يجعل القارئ ينفر منه ويملّه، وقد أشار أحدهم إلى أن في "الوليمة" يوجد فصل كامل يمكن حذفه، وهو بمثابة منشور سياسي، وعندما سألنا حيدر عن رأيه في هذا الكلام أجابنا قائلاً: "لا أعرف عن أي فصل يتحدث هذا "الأحدهم". القارئ حر في استنتاجه وأنا لا أملك حق مصادرة رأيه. ما يمكن قوله حول موضوع المحور السياسي في الرواية هو: أحد الأعمدة الأساسية للرواية سياسي بالمفهوم الاستراتيجي-



الوثائقي أحياناً. وهذا المفهوم سجل ليعطي الرواية مصداقية تاريخية حتى لا يقال بأن الروائي يؤول التاريخ أو يتجنى على الأحداث الواقعية ويزورها".

وإزاء الأزمة التي حدثت حول "الوليمة" وجدنا حيدر حيدر يُقدم بياناً يرد فيه على من أثار تلك الأزمة، وقد تبين من خلال ذلك البيان أن حيدر ناقد ومفكر يمتلك وعياً عميقاً بالآخر، وبأساليب الحوار معه. فعلى الرغم من كل الشتائم التي وجهها محمد عباس لحيدر، وجدنا الأخير يرد عليه بتساؤلات عديدة، وبعيداً عن الدفاع عن روايته على أنها عمل فني، بل رد عليه بمنطقه، منطق الإسلام الذي يدعي الدفاع عنه سائلاً له: "من نصَّبك قيماً ومحامياً وقاضياً للإسلام؟ وكيف تبيح لنفسك إقامة محكمة تدعو من خلالها المسلمين لإقامة الحد على مسلم حر، له اجتهاداته وآراؤه في تراثه المطروح في حقل الجدل منذ المعتزلة حتى اليوم؟ هل ينبغي العودة إلى النصوص. إلى "من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر" وإن الله يهدي من يشاء. والتذكير بحرية الإسلام الأول.. هل يبيح الإسلام هذا الانحطاط والتسفيل اللاأخلاقي؟ الإسلام الذي دعا إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.. إن بإمكاني توجيه ما لا يُحصى من الشتائم للفقيه الجاهل المدعو محمد عباس المحرض، لكن ثقافتي وذوقي الحضاري ومعرفتي العميقة بروح الإسلام الرسولي تأبى ذلك".

الأمر الآخر الذي تنبه إليه حيدر بسبب أزمة "الوليمة"، هو بعض الكلمات والعبارات التي لعبت دوراً في إدانة الرواية واتهامها بالكفر، ولذلك نجد الناقد حيدر يشير إلى أن الشارع في سورية ولبنان أكثر تسامحاً يتقبل بسهولة الكلمات والعبارات التي وردت في الرواية، ولا يعدها كفراً، ولو أنه كان يكتب هذه الرواية في مصر لأجرى عليها بعض التعديلات لأن الشارع المصري متدين على حد تعبيره. والحقيقة أن الناقد حيدر لو تنبه إلى هذه الناحية قبل الأزمة، لكان من الممكن أن يجري بعض التعديلات على روايته قبل أن يقدمها إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة، لإعادة نشرها في طبعة جديدة، وربما كانت تلك التعديلات ستمنع حدوث الأزمة أصلاً.

ونعود إلى الحوار الذي أجريناه مع الكاتب، لنقف عند سؤالين تحريضيين أشرنا فيهما إلى لغة الكاتب المكثفة وصعوبة أسلوبه، مما يشكل عائقاً في وصول أعمال الكاتب إلى المتلقي (القارئ)، ولا سيما القارئ العادي، وهل يعني هذا أن حيدر يتوجه بكتاباته إلى فئة معينة من القراء؟ وقد كانت إجابة حيدر تشتمل على شقين: الأول كشف عن المبدع (حيدر) الذي يعتبر نفسه فوق النقد، مشيراً إلى أن رواياته ليست طلاسم ولا ألغازاً أو رموزاً مبهمة وسريالية. وقد تكون صعبة بنسبة ما، ومميزة عن غيرها من الروايات الواقعية السهلة التي تعطي كل شيء دفعة واحدة، ولكن لماذا لا يجهد القارئ في تذليل بعض الصعوبات، ويعتاد البحث والتأمل والتحليل؟ مستحضراً مقولة أبي تمام عندما سُئل: لماذا لا تكتب ما يُفهم؟ فأجاب: لماذا لا تفهم ما يُقال؟

أما الشق الثاني من الإجابة فقد كشف عن الناقد (حيدر) الذي يتحدث بمنطق أحدث النظريات النقدية المتجهة نحو القارئ، فهو يرى أن كثافة اللغة ضرورية، لأن الإسهاب والتفاصيل الزائدة، واستهلاك اللغة في لزوم ما لا يلزم، والثرثرة الفائضة عن الحاجة تهلهل العمل الروائي وترهله، وتفقده طاقته المشعة والتعبيرية والتأملية، ولا يبقى للقارئ شيء يفكر به ويتأمله ويدهشه إذا ما أعطاه الروائي كل شيء -أي يلغي أفق التوقع لدى القارئ بلغة نظريات التلقي- وهو بذلك يحرم القارئ من مشاركة المبدع في العمل، ويرى ضرورة رفع القارئ إلى مستوى العمل الأدبي لا النزول إليه، وهذا هو جوهر الاستنارة والثقافة العميقة، وهذه هي



الراوي في العمل الروائي مشارك وأحياناً يتقمص جزءاً من الشخصية، وليس بالضرورة هو هذه الشخصية أو تلك بتفاصيلها كلها

الرحلة المشتركة بين الأديب والقارئ.

وفي سؤالنا له عن "الراوي"، كان في إجابته ينظر للشكل المثالي للراوي على أسس نقدية يقول: "الراوي في العمل الروائي مشارك وأحياناً يتقمص جزءاً من الشخصية، وليس بالضرورة هو هذه الشخصية أو تلك بتفاصيلها كلها. قوة المخيلة في الإيهام والمكر عليها النأي بالراوي مسافة بعيدة نسبياً، حتى يكتسب العمل قوة الإقناع الموضوعية اللا شخصية. المرجعية الواقعية مهمة في هذا السياق فهي تعطي العمل قيمته الشمولية وقدرته على إقناع المتلقي. الذاتي ذو حدين: حد إيجابي يمكن أن يثري العمل الروائي، وحد سلبي يمكن أن يفقر العمل. ونحن هنا إزاء ما نسميه الموهبة والذكاء وكيفية الإفادة من العنصر الذاتي، بحيث لا يطغى ويتحول إلى سيرة شخصية أوناطقاً سافراً ومفضوحاً باسم الشخصية الروائية".

لقد كشف اللقاء الذي أجريناه مع حيدر -ومن خلال العرض السابق- عن أن المبدع (حيدر) يتمتع بذائقة نقدية كبيرة، وبحس ناقد متميز.

بقي أن نعرف أن حيدر حيدر المبدع الذي أنتج روايات ومجموعات قصصية متعددة، له أيضاً كتب، ومقالات نقدية عديدة حول الرواية والثقافة والأدب، موزعة بين الصحف والمجلات العربية المختلفة، نذكر منها على سبيل المثال:

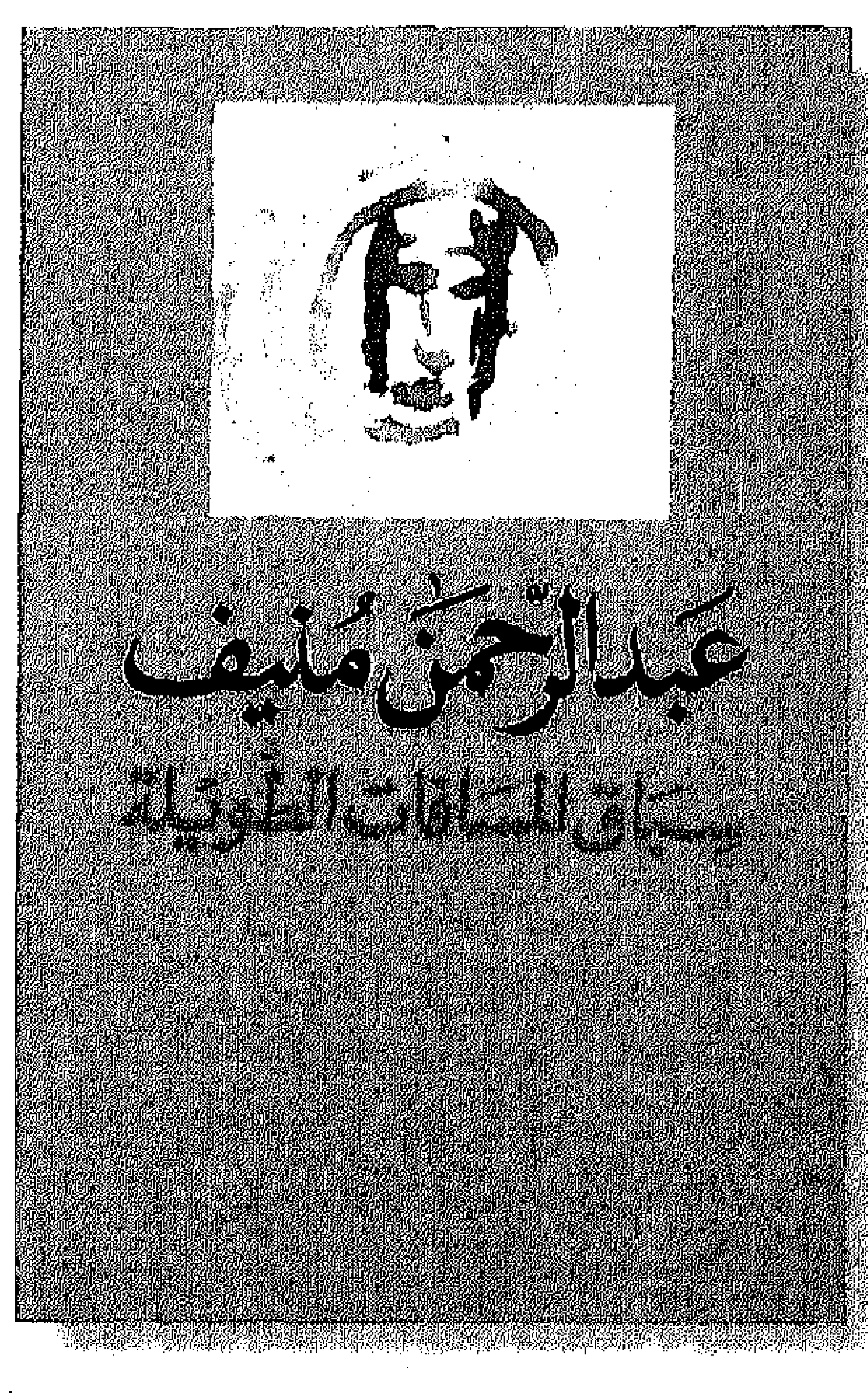
- كبوتشي من الدين إلى الثورة، كتاب، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
- دور الأديب العربي في بناء المجتمع العربي العصري، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ع٨٨، حزيران، ١٩٦٩.
- حيدر حيدر يعالج العقدة «التامرية» عند علي الجندي، الطليعة السورية، دمشق، ١٩٧٠.
- الرواية الجديدة والنقد، الاتحاد الثقافي، أبو ظبي، ٢٨ تشرين الأول، ١٩٩٩.
- ظليل المكر الروائي، الاتحاد الثقافي، أبو ظبي، ٢٥ تشرين الثاني، ١٩٩٩.
- مضائق الثقافة العربية، الاتحاد الثقافي، أبو ظبي، ١٦ كانون الأول، ١٩٩٩.
- الثقافة تحت الخطر، الاتحاد الثقافي، أبو ظبي، ٢٧ كانون الثاني، ٢٠٠٠.

وهذا يؤكد أن حيدر يجمع بين

المبدع والناقد في آن، ولا سيما أن نقده لا يقتصر على تنقيح وتعديل بعض الأعمال، بل ينتقل إلى منطقة النقد الصحيح، إذ يقوم بنقد إبداع الآخرين كما هو واضح من عنوان أحد المقالات السابقة: حيدر حيدر يعالج العقدة «التامرية» عند علي الجندي. وبالإضافة إلى ذلك هناك الحوارات واللقاءات الكثيرة التي أجريت معه والتي تحدث فيها عن مختلف أعماله الروائية والقصصية.

ومن سورية إلى اليمن، إلى المبدع زيد مطيع دماج الذي يرفض أن يكون ناقداً قائلاً: «أما بالنسبة للتقييم للأعمال الروائية اليمنية فأنا لست بناقد وأفضل ألا أبدي رأياً في أعمال زملائي أو أعمالي.. إلا أنني أعجب ببعض الأعمال التي يصدرها الزملاء وأقرأها بشغف وبعضها أتمنى لو كنت كاتبها». إن التسليم بهذا التصريح الذي يقدمه دماج يجعلنا نستبعده من دائرة الحديث عن المبدع الناقد، ولكن مبدأ الشك يجعلنا نستمر في البحث وتقصي الحقائق، وهذا سيكشف لنا أن دماج المبدع الذي يرفض أن يمارس عملية النقد على أعماله أو أعمال غيره على حدّ تصريحه، يمارس النقد ونقد النقد أيضاً دون أن يعي ذلك، ويبدو أن هذا من قبيل أن كل إنسان يحمل في داخله ناقداً بالفطرة، مع ملاحظة الفارق الجلي بين الناقد المحترف الذي يعتمد على أسس وقواعد، والناقد المفطور الذي يقترب نقده من أن يكون مجرد انطباعات فطرية تلقائية غير معللة.

ولا يكتفي دماج برفضه لأن يكون ناقداً، بل يرى نفسه فوق النقد أيضاً، مشيراً إلى أنه لم يتأثر ولن يتأثر بالنقد مطلقاً، فهو يكتب ما يدرك بأنه عمل إبداعي يجول في خياله في ساعات التأمل والصفاء التي تكونت لديه من قبل قراءته للنقد أو معرفته له. كما يرفض قضية التأثر بغيره من الكتّاب، موضحاً أن قضية التأثر ليست واردة عنده، لأن له عالمه الخاص، وتأثره يعود إلى ذاكرته المختزنة -منذ الطفولة- حكايات لا حصر لها في التراث اليمني الشعبي. ومع كل هذا الإصرار على رفض النقد والنقاد، فإننا سنقف مدهوشين أمام شاهد ينقض كل تصريحات دماج السابقة، لأننا سنجده في هذا الشاهد لا



يمارس عملية النقد فحسب بل نقد النقد أيضاً، إذ يتحدث حول موقفه من النقد والنقاد قائلاً: "وأنا راضٍ عن كل ما كتب عن أعمالي سلباً وإيجاباً.. لكنني أتوقف باسماً باستغراب لبعض زملائي الشبان النقاد اليمنيين الذين يجهدون أنفسهم إلى درجة التعب والأرق والإصابة بمرض فقر الدم أو مرض السكري أو الأمراض العصبية والنفسية لتتضح كتاباتهم بما لا يتفق وذلك المجهود، وعندما أرغم على القراءة بإلحاح منهم، لا أعرف ما هو الذي كتبته أنا لأنهم يتكلمون عن شيء لم أكتبه وأصبح وإياهم كأننا في بيت جحا.. مثل هذا النقد لا يساهم(×) مطلقاً في عملية التطور أو الانفتاح، بل من مجمله ما يساهم في التدني بالعمل..". ويبدو واضحاً من خلال الشاهد السابق أن دماج غير راض عن كل ما كُتب عنه كما أشار في بداية الحديث، بل على العكس تماماً فهو ساخط على بعض النقاد، وقد وجه إليهم نقداً لاذعاً بأسلوب تهكمي ساخر، منتقداً قسرهم النص الإبداعي على أشياء لا يحتوي عليها، وتحميله ما لا يحتمله، مشيراً إلى أن هذا النوع من النقد والنقاد لا يسهم في عملية التطور، بل يسهم في التدني بالعمل الأدبي، وبدل أن يكون نقداً بناء، يتحول إلى نقد هدام.

إن الكلام السابق يسوغ لنا الحديث عن المبدع الناقد (دماج)، ولا سيما أننا سنلاحظ أنه يقوم بتنقيح وتعديل بعض الكلمات والعبارات في أعماله الإبداعية، وهذا ما سوف نظهره من خلال مقارنتنا للصفحتين الأولى، والأخيرة من روايته «الرهينة» مع المسودة الأصلية لهما. والمسودة بخط المبدع، وقد ظهرت ضمن الأشياء التي جُمعت في الطبعة الأولى للمرجع الذي نعتمد عليه، وقد جمعها ابن المبدع همدان زيد دماج.

التعديل الأول الذي وجدناه في الصفحة الأولى من «الرهينة» كان يستهدف السلامة اللغوية، فقد جاءت الجملة الأولى من السطر الثالث في المسودة على الشكل التالي: «أخذني (عكفة) الإمام ذوي الملابس الزرقاء»، ثم قام دماج بوضع (ذوو) موضع (ذوي) في طبعة الرواية الثانية التي بين أيدينا، وذلك لأن (ذو) من الأسماء الخمسة، وعلامة رفعها الواو وليس الياء، وهي في العبارة السابقة محلها الرفع لأنها صفة للفاعل (عكفة) وليست صفة للاسم المجرور (الإمام).

وفي السطر الخامس تمّ حذف حرف (الواو) من جملة: «بل وأخذوا حصان والدي» ولا ندري إن كان دماج قد قام بحذفها أمّ أن هذه الواو قد سقطت أثناء الطباعة. المهم أن الجملة أصبحت أكثر دقة لأن اجتماع حرفي عطف في الجملة غير دقيق.



وفي السطر الخامس من الصفحة الأخيرة في المسودة قام الكاتب بتصحيح خطأ نحوي في الجملة التالية: «وأنا أتوقع صوتها أو حجراً مقذوف منها سيقع على ظهري» لتصبح الجملة على الشكل التالي: «وأنا أتوقع صوتها أو حجراً مقذوفاً منها سيقع على ظهري»، وذلك لأن (حجر) اسم معطوف على منصوب، و(مقذوف) صفة لحجر ويجب أن توافقها في النصب، ولا يجوز الرفع كما كانت عليه الحال في المسودة.

وتنقيح نحوي آخر ترتب عليه تصحيح إملائي جاء في السطر التاسع من الصفحة الأخيرة في قوله: «مخلفاً ورائي صوتها... وذكرياتي مع صاحبي المرحوم... والبورزان... والطبشي... وزملائه الجند المنشدين...»، مصححاً كتابة (زملائه) لتصبح (زملاءه) لأنها معطوفة على منصوب، ومحلها النصب وليس الجر مما يغير كتابة الهمزة.

أما التعديل الثاني فلم يكن تصحيحاً للأخطاء، وإنما كان حذفاً لبعض الكلمات، واستبدال كلمة بأخرى في بعض الأحيان، وكان يستهدف الصياغة الأمثل حتى يستقيم المعنى الذي يود الكاتب التعبير عنه.

الحذف الأول الذي قام به دماج كان في السطر التاسع من الصفحة الأولى إذ كانت الجملة في المسودة على الشكل التالي: "كنت مع زميلي (الدويدار) – الدويدار (الحالي) كما يسمونه". ثم جاءت الجملة في المبيضة بهذا الشكل: "كنت مع زميلي (الدويدار)، (الحالي) كما يسمونه"، ويبدو أنه قد حذف الموصوف (الدويدار)، وترك الصفة (الحالي) –أي الجميل– التي تميزه عن غيره من الدوادرة، وبذكرها يستحضر دويداراً بعينه، وبذلك تتحول (الحالي) من صفة للشخصية إلى الشخصية نفسها. ويبدو أن هذه الصفة لها مدلول سلبي ربما يكون صاحبها أقرب إلى النساء من الرجال أو أن لديه شذوذاً ما، إذ نجد الرهينة عندما يغضب من صاحبه (الحالي) في حوار دار بينهما ينفي عن نفسه تلك الصفة، يبدأ الحوار قائلاً: "– أريد أن أشم الهواء النقي. أن أشعر بأنني حرٌ. –أنت رهينة مولانا الإمام. –ولكنني لست عبداً! –أنت دويدار! نظرت إليه وقد علتني مسحة من الغضب: –ولكني لست "دويدار حالي" "،(الرهينة، ص ٤٧).

وفي الجملة نفسها، وفي الحاشية التي يعرف فيها (الدويدار) نجده يقوم بتعديل الصياغة مرتين ليستقر على الصياغة النهائية في المرة الثالثة والتي جاءت في المبيضة، فقد قام بتعريف (الدويدار) في البداية على أنه: "خادم الدار، يكون عادة من الفتيان في قصور الأمراء والحكام" ثم شطبها وكتب: "فتى حاضر البديهة يستخدمه الأمراء والحكام في قصورهم" ثم جاءت مطبوعة: "صبي حاضر البديهة يستخدمه الأمراء والحكام في قصورهم"،(الرهينة، ص٤٢). ولعل الكاتب قد استقر في النهاية على صفة (صبي) بدلاً من (خادم) و(فتى)، لأن صفة (صبي) وحدها التي تعبر عن صغر سن الدويدار وأنه لم يبلغ الحلم بعد، أما الخادم أو الفتى فليس بالضرورة أن يكون صغير السن.

والتعديل الأخير الذي قام به دماج في جاء الصفحة الأخيرة، إذ استبدل اسم الموصول (التي) الموجود في المسودة بـ (الذي) في الجملة التالية: "مخلفاً ورائي صوتها.. والطبشي التي فدغت البغلة رأسه". والحقيقة أن هذا التعديل كان ضرورياً لأن المعنى كله يتغير بتغيير الاسم الموصول ففي عبارة: (والطبشي التي فدغت البغلة رأسه) يعود الاسم الموصول (التي) على البغلة، وبهذا تكون الصياغة غير صحيحة، إذ من المفترض أن يقول: (والبغلة التي فدغت رأس الطبشي) وبهذا الشكل لا يستقيم المعنى، لأن (الرهينة) البطل يتحدث عن الطبشي الذي ارتبط ذكره بحادثته مع البغلة لا العكس. أما عندما غير الكاتب الاسم الموصول وجعله (الذي) فصارت الجملة: (والطبشي الذي فدغت البغلة رأسه)، استقام المعنى لأن الاسم الموصول يعود على الطبشي واصفاً ماحدث له مع البغلة.

أخيراً نشير إلى أن النقد الذي قام به المبدع الناقد (دماج) أشبه بنقد الشعراء منه إلى نقد الروائيين، لأن التنقيحات والتعديلات التي قام بها تُعدّ تعديلات أسلوبية لا تغير في المعنى العام للرواية، أو الأحداث، أو الشخصيات، وإنما في الصياغة فقط.

أخيراً، لا بد من الإشارة إلى أن المبدع عندما يمارس أي نوع من أنواع النقد على إبداعه سواء أكان تنقيحاً وتصحيحاً لبعض الأخطاء، أم تعديلاً وتغييراً لبعض الأشياء، أم إضافة لأشياء وحذفاً لأخرى؛ فإن كل ذلك يستهدف سلامة توصيل النص الإبداعي إلى المتلقي (القارئ) في أفضل صورة ممكنة من كل النواحي: الشكل، والمضمون، وتقديم المتعة والفائدة، وتوصيل رسالة ما للمتلقي. وهذا يعني أن المبدع الناقد يلعب دوراً كبيراً في عملية التوصيل الأمثل للعمل، ولأكبر عدد من المتلقين في كل زمان ومكان.

*أكاديمية من سوريا

قائمة المصادر والمراجع:

١- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قراءة شاكر، الخانجي، مصر، ١٩٨٤.
٢- الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٤.
٣- الزمخشري، محمود بن عمر: أساس البلاغة، كتاب الشعب، مصر ١٩٦٠.
٤- عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.
٥- بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.
٦- العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
٧- عياد، شكري محمد: دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت.
٨- مارتن، ولاس: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
٩- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران: الموشح، قراءة محيي الدين الخطيب، المطبعة السلفية، مصر، ١٣٤٣ هـ.
١٠- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط٢، ١٩٨٢.
١١- معيكل، أسماء: حوار مع الروائي العربي السوري حيدر حيدر، مجلة عمان، ع١٥٩، ٢٠٠٨.
١٢- ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.
١٣- منيف، عبد الرحمن: الكاتب والمنفى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠١.
١٤- سباق المسافات الطويلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨
١٥- مجموعة من المؤلفين: زيد مطيع دماج في أربعينيته، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ط١، ٢٠٠٠.
١٦- النقاش، رجاء: نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
١٧- النمنم، حلمي: وليمة للإرهاب الديني، دار ورد، سورية، ط١، ٢٠٠١.
١٨- ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع١١٠، الكويت، ١٩٨٧.



فـي رحـاب قـصـي بـن كـلاب



في ديار بني عذرة كان اكتمال نضوج الفتى القرشي الذي نشأ في ديار أخواله، والذي طالما أحس بحنينه إلى بلده وأهله، ومن تخوم الشام كان ينظر الجنوب طامحا بالملك الذي حار في أمر السيادة.
تذكره كتب التاريخ باسم «زيد»، ثم تصفه بقصي لاعتبارات مختلفة في المعنى، أما مكة فهي التي اجتباها الله من دون الأمكنة لتكون مرجلا يغير العالم، غير أن المكان لم يتمّ اكتماله دون من يوقد فيه شعلة الحياة ويعلن الرفض ويؤسس الكيان ويبني الدولة.

وهذه هي حال مكة التي كانت حائرة في سلطانها مترددة في خياراتها، قبل أن ينتزع قصي بن كلاب السيادة فيها، وليشرع فيما بعد بتأسيس كيان مكة المستقل، الذي حفظه القرشيون وأداروه وتوارثوه جيلا بعد جيل.

اختطفت مكة النور من سائر مدن الحجاز، وتعزز ذلك الاختطاف الذي كرسته سياسة قريش مع ظهور دعوة الإسلام فيها فيما بعد، ولكن كيف كانت مكة قبل ولادة الرسول الكريم، وكيف تشكلت معالم السياسة والاجتماع والإدارة فيها، وكيف كانت العلاقة بين المكيين من هم وجهاء مكة.

مكة قبل الإسلام، أسواق يرتفع بها صوت الشعراء، وتجارة عابرة وزعامات تتنافس على السيادة، لكنها بالمقابل بلدة لها تقاليدها ونكهتها الخاصة التي جعلت منها الأميز بين أمكنة الدنيا، وهي مطمع القوى الكبرى الأحباش والفرس والروم، وكان عليها أن تظل حاضنة التجارة الإقليمية ومحط إقبال الشعراء.

ما أن تذكر مكة في تاريخ العرب قبل الإسلام، إلا وذكرت قريش، وذكر قصي بن كلاب، وتروي الكتب أن والد «قصيّ» وهو «كلاب» كان تزوج من «فاطمة بنت سعد بن سيل»، فأنجبت له «قصياً». وهي من الأزد، من نسل «عامر الجادر».

وقد عرف بـ «الجادر» لأنه بنى جدار الكعبة بعد ان وَهَنَ من سيل أتى في أيام ولاية جرهم البيت، فسمي الجادر. وذكر أيضاً إن الحجاج كانوا يتمسحون بالكعبة، ويأخذون من طيبها وحجارتها تبركاً بذلك، وان عامراً هذا كان موكلاً باصلاح ما شعث من جدرها فسُمي الجادر.

وذكر إن «سعد بن سيل»، كان أول من حلى السيوف بالفضة والذهب، وكان أهدى إلى «كلاب» مع ابنته «فاطمة» سيفين محليين، فجعلا في خزانة للكعبة. وذكر إن «كلاباً»، هو أول من جعل في الكعبة السيوف المحلاة بالذهب والفضة ذخيرة للكعبة، وجاء أيضاً انه أول من جدر الكعبة.

و«قصيّ» رئيس قريش، هو الذي ثبت الملك في عقبه، ونظم شؤون المدينة، وقسم الوظائف والواجبات على أولاده حين شعر بدنو أجله. فلما أشرق الإسلام، كانت أمور مكة في يد قريش، ولم يكن لغير قريش نفوذ يذكر على مكة. فهو الذي بعث الحياة إلى قومه من قريش، وجعل لهم مكانة في هذه القرية ونفوذاً وشهرة في الحجاز، وهو الذي أوجد لمكة مكانة، وخلق لها نوعاً من التنظيم والإدارة.

---

*كاتب وباحث أردني
mohannad974@yahoo.com

تيري إيجلتون ونظرية الأدب



«نظرية الأدب» من المصطلحات الشائكة التي يصعب وضع مدلول علمي موضوعيّ لها يُجمع عليه القراء والباحثون، ولا يختلف حوله أهل النظر. فهي عند بعضهم تلتبس بمفهوم النظرية النقدية critical theory **وهي عند آخرين تختلف عن النقد بتجاوزها القراءة النقدية الرامية لتقويم النصوص، والحكم عليها بالجودة، أو الرداءة، إلى تقصّي الأنواع** genres **والسلالات الأدبية** ethnology of literature **ووضع ثبت بالخصائص التي تميز نوعا من آخر، وتفرق بين تصانيف من الفنون تندرج في هذا النوع، أو ذاك. وكتاب تيري إيجلتون** Terry Eagleton **الموسوم بالعنوان: النظرية الأدبية (مدخل)** Literary Theory، An Introduction **يحاول فيه المؤلف أن يوضح لنا الجوانب الملبسة، والغامضة، من هذه النظرية، مشيرا إلى ما بينها وبين نظرية النقد من تكامل واتفاق.**



وقد حدد المؤلف غايته من كتابه هذا، فهو يعتزم أنْ يقدم عرضا شاملا للنظرية الأدبية الحديثة، عرضا ميسَّراً، مبسّطاً، يخاطبُ فيه أولئك الذين لا يملكون معرفة بتلك النظرية، أو يملكون معرفة بها لكنها معرفة ضئيلة، أو سطحية. وإقصاء الرأي الشائع حول صعوبة النظرية، وما فيها من تعقيد، ووعورة، لكونها معدة لفئة من النقاد، ودارسي الأدب محدودة، ومن عداهم لا يستطيعون فهمها كما لو أنها معادلات في الفيزياء النووية.

على أنّ المؤلف يرى ضرورة هذه النظرية للجميع، لا للنقاد المتخصصين حسب، إذ يصعب على أيٍّ كان أنْ يُجيب عن السؤال: ما هو العمل الأدبي إن لم يكن لديه حظٌ كبير أو ضئيل من المعرفة بهذه النظرية.

والسؤال المذكور يبدو للوهلة الأولى سؤالاً بسيطاً ما أيسر أن يجاب عنه!

بيد أن المؤلف يعرض لنا من التحليلات الجمة، والآراء الكثيرة، ما يحول دون التوصل إلى تعريف جامع ومانع للأدبي. فالقول – مثلا- بأن الأدبي هو التخييلي fiction قولٌ غير دقيق، إذ يصطدم بحقيقة يسلم بها الجميع، وهي أنّ في أدب إنجلترا وفرنسا في القرون الخوالي ما هو أقرب إلى الكتابة التي تخلو من الخيال، وأكثر التصاقا بالواقع، وأكثر تمثيلا للحقائق facts. وثمة أجناسٌ من الكتابة تصنّف في المُتخيّل حينا وفي الحقيقي (الواقعي) حيناً آخر. كالملاحم والأساطير التي رُويت ودونت على أنها حقائق ووقائع، ولكننا حين نقرؤها اليوم، ونتذوقها، نفعل ذلك باعتبارها تخييلاً. ونستطيع أن نقول هذا عن جلّ ما كتب من نصوص دينية وثنية تمتلئ بالتخيلات في نظرنا، لكنها كانت في نظر من دونوها، وكتبوها، وقرأوها في الأزمنة الغابرة، كتابة تمثل ما هو حقيقي، وواقعيّ.

وحين يعرّف رومان ياكوبسون Jakobson وغيره من الشكليين الروس «الأدبي» بأنه نوع من الكتابة التي تنحرف فيها اللغة عن وظيفتها المعتادة إلى وظيفة أخرى، يضع يده على الطريقة التي يُصاغ بها الأدب، ويُقرأ، لا على أي شيء آخر. فالانحراف عن المعيار الذي نجده في مطلع القصيدة « إلى زهرية إغريقية» للشاعر جون كيتس

Keats «وتظلين عروس السكينة البكر» هو الذي يجعل القارئ أو السامع يدرك فوراً أنه في حضرة «الأدبي». فالأدبيُّ، إذاً، وفقا لهذا التعريف، لا يعدو أن يكون مجموعة من الوظائف المترابطة ضمن نظام نصي كليّ تهيمن عليه صنعة خاصة في الصوت، والإيقاع، والنحو، والعروض، والقافية، والتقنيات السردية، والتخييل، أي: مخزون العناصر الأدبية الشكلية. وهذه الصنعة، بوساطة هاتيك العناصر، تجعل المألوف يبدو غريبا جديدا، أو مخالفا – على الأقل– لما هو طبيعي. فلو أنّ الجميع راحوا يتكلمون بمثل العبارة «وتظلين عروس السكينة البكر» في محادثاتهم، لتوقفت عن أنْ تكون شعراً. فالأدبية – والحال هذه – ليست خاصية مطلقة، وإنما هي نوعٌ من العلاقة التخالفية بين ضرْب من الخطاب، وآخر. وبصرف النظر عنَّ هذا الذي كرر ياكبسون الإلحاح عليه، وكرره غيره من الشكليين، فإن وضع تعريف دقيق «للأدبيّ» شيءٌ غير يسير، ومطلبٌ صعبٌ جدّ عسير.

والمثال السابق يؤكد لنا مراراً، وتكراراً، أنَّ اللغة وانحرافها عن المعيار ليست كافية للتفريق بين «الأدبيّ» وغير الأدبي، فثمة من يرون في النصّ خطابا غير ذرائعي. ومعنى ذلك أنه لا يسعى لتحقيق غرض عمليٍّ مباشر لأن التركيز فيه على الطريقة والأسلوب لا على الواقعة، أو المحتوى. فلو أنّ أحداً قرأ قصيدة كيتس المذكورة بصفتها وثيقة (أركيولوجية) فستخلو قراءته هذه من أيِّ إحساس بما فيها من الشعري والأدبي. أما إذا انصبت قراءته على ملاحظة ما فيها من صُور، وأساليب، فستكون لقراءته نتيجة مختلفة عن نتيجة القراءة السابقة. والأدبُ – إذاً– شيءٌ لا يمكن تعريفه «بشكل موضوعي» فأي تعريف يُقترح في هذا المقام لا بدّ وأنْ يتأثر بالطريقة التي يقرّر أحدٌ ما أنْ يقرأ بها النص، وليس بطبيعة ما هو مكتوب. بمعنى أنّ يخضع هذا الأثرُ لتقويم أحد ما يحكم عليه بأنه أثرٌ رفيعٌ لسبب أوْ لآخر. «فالأدبي» – إذاً– مصطلح لا كيان، يصف لنا ما نقرؤه، مبينا دوره، وأثره في السياق الاجتماعي، دون أن يتطرق إلى الماهية الثابتة، أو (الكينونة) الحقيقية لذلك الشيء الذي نقرؤه.

يبدو أنّ رسوخ «الأدبية» من حيث هي مفهوم جاء على أيدي بعض النقاد الإنجليز الذين تفتحت أعمالهم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين

وتحرزاً من أيّ لبْس، يؤكد إيجلتون أنّ هذا التعريف الذي توصل له، وانتهى إليه، من مناقشته للآراء الكثيرة الجمة، التي قيلت في تعريف «الأدبي»، تعريفٌ لا يعدو أن يكون إشارة لها عواقب وخيمة، ومدمّرة. فوفقا لهذا التعريف يمكن أن تكفّ آثار شكسبير من مسرحية وقصائد غنائية عن أن تكون أدبا، وهذا شيء غير معقول، ولا مقبول، على الإطلاق. لهذا لا بدّ من التسليم بوجود كتابات لها قيمة رفيعة، وسمات متأصلة مشتركة، وقيم مضمونية ثابتة، وهذه الكتابات تمثل بلا ريب أدبا ثابتاً لا مِرْية فيه.

التعارض مع النفعي

ويبدو أنّ رسوخ «الأدبية» من حيثُ هي مفهوم جاء على أيدي بعض النقاد الإنجليز الذين تفتحت أعمالهم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. وهذا ما يُوضّحه إيجلتون في كتابه هذا في الفصل الموسوم بنشوء الإنجليزي: يعني بذلك «أدبية» الأدب الإنجليزي. فهذا المفهوم «الأدبية» انتقل من العموم إلى الخصوص. واتجه نحو مدلول أكثر تحديداً عن طريق الرومانسية التي دعت لتضييق رقعة الأدب بحيث لا تشمل سوى «العمل الابداعي أو التخييلي» فمنذ نشر شيللي Shelley (١٧٩٢–١٨٢٢) كتابه دفاعاً عن الشعر A Defense of Poetry أصبحت كلمة (شعر) لا تدل إلا على مفهوم محدد تحديداً مطلقاً هو الإبداع المنظوم المتعارض جذريا مع أي غرض نفعي. وأصبح الأدب بذلك مرادفاً لما هو تخييلي، والكتابة عما ليس موجوداً أكثر إثارة من تدبيج الوصف المطول لأشياء موجودة مثل قصر برمنغهام، أو الدورة الدموية للإنسان. فالشعري القائم على المتخيل يفضُلُ النثرَ القائم على ذكر الوقائع الحقيقية ذات الوجود المادي المحسوس.

أي أنّ الرومانسية التي ظهرت في مرحلة اتسمت بالتغيير الثوري في كل من فرنسا وأمريكا أضفت على الأدب، والإبداع التخييلي، صفة العمل المتعارض مع ما هو استبدادي، أو متكلّف، أو عقلي، أو غامض. وبذلك اكتسب الأدب شكل الإيديولوجيا. وقد بلغ هذا الفهم لدور الأدب درجة قصوى من المغالاة عند مفكر مثل وليم موريس الذي جعل من النزعة الإنسانية في الأدب الرومانسي قضيّة من قضايا الطبقة العاملة ففي الوقت الذي تبلورت فيه نظريات علم الجمال، وفلسفة الفن، لدى كانط، وهيغل، وشيللر، وكولردج، شاعت مصطلحاتٌ خاصة بوصف «الأدبي» وتحليله، كالرمز، والتجربة، والتناسق الجمالي، والفرادة. وهذا يعني أنَّ المحاولات التي بُذلت لتقصي الخصائص الثابتة لما يُسمى أدبا، أو فناً، بدأت تعطي ثماراً. ومما ساعد على ذلك استقلال الأدب عن البلاط، وعن الكنيسة، وعن أي راع ارستقراطي، إذ أصبحت غاية العملية الإبداعية هي الإبداع لا شيء آخر.

فالإبداع نفسه تحول، مثلما ذكرنا من قبل، إلى نوع من الإيديولوجيا في ظل تراجع المسيحية عن قوتها الهائلة التي كانت تتمتع بها في القرون الخوالي، إذ في ظل الكشوفات العلمية، والتغير الاجتماعي المتواصل، فقدت المسيحية، وفقد الدين، ما كانا يتمتعان به من هيمنة على أفئدة الناس. وحسب ماثيو آرنولد Arnold يقدم الأدب، والشعر منه خاصة، البديل المناسب لكل دين. فهو، مثلما يوضح جورج غوردن، «يبهج، يثقّف، وينقذ الأرواح».

ولعل هذا ما دفع ببعضهم للقول: إن تراجع المسيحية عن أنْ تقدم للمؤمنين بها ما هم في حاجة إليه من القيم الوجدانية، والتماسك الروحي، والاجتماعي، هو الذي دفع بالأدب الإنجليزي، ونقده، لتحمُّل هذا العبء، وهذا ما عناه آرنولد وقصده بادعائه أن الشعر هو البديل المناسبُ للمسيحية من نواح عدة، فبإمكانه أن يقدم» ترياقاً



فعالاً ضد التعصب السياسي، والتطرف الإيديولوجي، ويستطيع كذلك أن يضع مطالب الفئات الفقيرة بشروط عيش أكرم ضمن منظور كوني مُؤنْسَن لكون الأدب يُعزز التعاطف والتعاون بين الطبقات، ويطمس ما بينها من تناقض وصراعات». وبما أنَّ الإيديولوجية المسيحية فقدت قوتها لأسباب كثيرة، لا مسوّغ لذكرها هنا، فقد أصبحت الحاجة ماسة جداً، وملحة، لنشر قيم أخلاقية، بصورة أكثر براعة، وجدوى، بوسيط هو التجسيد الدرامي، ولا شيء يستطيع أن يبث هاتيك القيم درامياً غير الأدب.

تمحيص الأدبيّ

انتهت هذه الملاحظُ حول تتمييز «الأدبي» من غيره إلى جيل من نقاد إكسفورد وكمبردج، منهم ليفز Leaves ودوروثي روث Roth وريتشاردز Richards صاحب كتاب مبادئ النقد الأدبي.

فهولاء النقاد ألحوا إلحاحا كبيرا على تقصّي القيم التي ينطوي عليها النص الأدبي، فضلا عن إلحاحهم على الأسلوب. ومثلتْ مسائل الوجود البشري ذات الأهمية القصوى لدى ليفز موضوعا للتمحيص الأشدّ توتراً. ذلك التمحيص الذي تغيا التفريق بين أدبية الأدب الإنجليزي واللاأدبية. واتخذ النقادُ من مجلة التمحيص scrutiny التي أصدرها ليفز منبراً يبثون عبره الآراء التي تؤكد أنَّ الأدب لا تنبع أهميته من حيث هو أدب حسبُ بل مما فيه من طاقة إبداعية قوية ساقها المجتمعُ الاستهلاكيُّ لاتخاذ موقف دفاعي في كلّ موقع، وفي كلّ آن دون التخلي، في الوقت نفسه، عن الاستخدام الخاصّ للغة.

ولا ينكر إيجلتون ما يقال عن تحول هذه الحركة إلى ما يشبه النخبة الدفاعية التي تظن نفسها – كالرومانسيين- حركة مركزية، وهي في الواقع هامشية وهذه الحركة الهامشية سرعان ما قدم لها إليوت Eliot الذي قدم من سان لويس في أمريكا إلى لندن (١٩١٥) ما كان يظنه حلا. ويتمثل هذا الحلّ فيما سماه تراثاً أو تقاليد tradition وهو حلٌّ يقوم على فكرة مؤداها أنَّ الأعمال الأدبية الرئيسة تشكل فيما بينها نظاماً مثالياً يُعادُ تعريفه في بعض الأحيان كلما أضيفت إليه تحفة جديدة. أيّ أنّ الكلاسيكيات الموجودة ضمن حيّز التقاليد الضيق تعيد ترتيب مواقعها بكياسة مفسحة مكانا للوافد الجديد، وتبدو – في ضوئه- مختلفة عما كانت عليه في سابق الزمان. أما الوافد الجديد، فهو – بصورة من الصور- لا بدّ أن تسري التقاليد في عروقه، وشرايينه، ليحظى بالقبول. فكل شعر عند إليوت لا يستطيع أن يكون أدبا ذا قيمة ما لم يوجد في التقاليد، وما لم تحضر التقاليد فيه.

وهذا في نظر إيجلتون كلامٌ يثير السخرية، لأن التقليد – هنا- كالنعمة الإلهية، لا يستطيع أحد التنبؤ بمعرفة متى تأتي وأين ولمن. أما عضوية نادي المقلدين، فمقصورة، في رأيه، على المدعوين. وذلك ضربٌ من الإفراط في الفردية، والإغراق في «الشخصنة» اللذين حاولت حركة «التمحيص» تجنبهما بالكلام عن الأدب المفتوح على الحياة.

النقد الجديد الأمريكي

وإليوت ليس ببعيد عن النقد الأميركي الجديد، إلا أنَّ ريتشاردز هو همزة الوصل بين النقد الإنجليزي والنقد الأميركي. وهو مثل آرنولد يلقي بمسؤولية تحرير النفس الإنسانية من التوتر، والقلق، على عاتق الأدب. فالشعر – مثلا- لغة انفعالية، لا مرجعية، كلغة العلم، ووظيفة هذه اللغة تنظيم المشاعر بطرائق مشبعة، ومرضية، ليس غير. والنوع الأفضل من الشعر هو ذلك الذي ينظّم أكبر عدد من الدوافع بأقل قدر من الإحباط. فحياة الإنسان تقوم على مبدأ توازن الدوافع، وهو توازنٌ يتحقق عن طريق قراءة الشعر، وتذوق الأعمال الفنية، والأدبية الجيدة.

وقد جاء النقد الأميركي الجديد (من الجنوب) رداً على العقلية المنتشرة في الشمال، وبديلاً جماليا لأفكار عقيمة تسود المجتمع التقني الصناعي. إذ تسمح الاستجابة الأدبية – في رأي هؤلاء- بتحقيق التكامل الحسي، خلافاً للعقلية العلمية التي « تنهبُ الحياة الجمالية» نهباً، على حين أنّ الاستجابة الأدبية تربطنا بـ» جسد العالم» بجل ما فيه من تنوّع وخصب، والشعر بوصفه صيغة تأملية يدفعنا إلى احترام العالم بدلا من تغييره، ويعلّمنا مقاربة الكون بتواضع. وهذه النظرة للأدبي لا تختلف – في رأي إيجلتون- عما سبق. فهي إيديولوجيا تحاول أن تحقق بالشعر ما لم تستطع تحقيقه في الواقع. وكأنّ الشعر – مثلما ذهب ليفز سابقاً- وماثيو آرنولد، ملاذٌ مفعمٌ بالحنين، يحاول أن يكون بديلاً للدين. أما القصيدة فهي أشبه بتميمة تستعصي على البحث العقلي، أو كيان بكر مغلق على ذاته على نحو غامض، ولا يمكن شرحه، أو التعبير عنه بغير ذاته، وبلغة عدا لغته هو، فكلّ جزء من أجزاء القصيدة منطو على الأجزاء الأخرى، في وحدة عضوية معقدة.

ولا ضرورة – في رأيهم- للخلط بين استجابة القارئ الانفعالية وما في القصيدة من معان قصدها الشاعر، وهذا رأيٌ وثيق الصلة بفكرة النقاد الجدد عن القصيدة « الموضوع» من حيث أنها تحتل حيزاً لا سيرورة في الزمن. متحررة من المؤلف، والقارئ، والسياق، الاجتماعي والتاريخي. وهذه الفكرة تؤدي – مثلما هو واضحٌ- إلى توثين القصيدة، فالنقاد الجدد الذين ثاروا على هيمنة المادي، الصناعي، في الشمال الأمريكي، انتهوا إلى مادية من نوع آخر هو» التشيؤ«homology.

ومع أن النقد الجديد لم يحظ بتزكية الأوساط الأكاديمية بادئ الأمر، إلا أنه سرعان ما تألق نجمه، وسطع إواره، وشاع أثره، واحتل مقاعد الصفوف الأولى في صالة العرض الأكاديمي. ويعزو إيجلتون هذه القفزة إلى أمرين، أولهما: طابعه التعليمي الذي واكب –مصادفةً– التزايد المتنامي في أعداد الطلبة. وأما الأمر الثاني: فهو ما في القراءة النقدية الجديدة من طريف يجتذب المثقفين الليبراليين، والمتشككين، ممن أربكتهم عقيدة الحرب الباردة، فقراءتك القصيدة على الطريقة النقدية الجديدة معناها أن تسلم نفسك للاشيء. وعن طريق هذا النقد تحول الأدب بالمفهوم العام إلى شعر بجلّ ما تعنيه هذه الكلمة من تخصيص. والسبب هو أن نقاد هذا الفريق اهتموا بأدبية القصائد، وانحسر بصر إليوت عنها إلى المسرح، ولم ينظر للرواية ألبتة. أما من اهتم منهم بها، فقد جاء اهتمامه الخجول مندرجا في حديثه

عن القصيدة الدرامية.

الظاهراتية والمعنى

ولئن كان النقد الأمريكي الجديد يرى «الأدبية» فيما تفصح عنه وحدة القصيدة، والشكل العضوي، من صياغة محكمة، فإن الظاهراتية Phenomenology التي تدين بوجودها للفيلسوف الألماني إدموند هوسّرل (١٨٥٩-١٩٣٨) وضعت « الأدبي» بين قوسين، متجاهلة السياق التاريخي، والمؤلف، وشروط الإنتاج، والقراءة.

فهدف الظاهراتي هو القراءة المحايدة، التي لا تتأثر بشيء لا يند عن النص الذي جرى اختصاره في « تجسيد محض لوعي المؤلف » ولمعرفة هذا الوعي لا ضرورة للرجوع إلى ما يُعْرف عنه في كتب التراجم، ومذكرات معاصريه، إذ يكفي النظرُ في الأوجه التي تتجلى من وعيه في النص في هيئة أبنية عميقة أو (ثيمات) أو نماذج متكررة من التخييل للإمساك بذلك الشيء الذي نتوخاه.

ولهذا التيار الظاهراتي امتداده في أعمال الفيلسوف الألماني هايدجر، صاحب كتاب « الكينونة والزمن» ١٩٢٨، الذي يشاطر فيه الشكليين الروس اعتقادهم بأن «الأدبي» هو الانحراف عن المعيار، وعما هو تلقائي، وتجريد المألوف من طابعه الاعتيادي ليبدو طريفاً جديداً، فحذاء فان خوخ – مثلا- لا يرينا الفنان فيه حذاء الفلاح حسبُ، ولكنه يتيح لحذائيته الموثقة أنْ تأتلقَ، وتسْطع.

وهذا الرأي شجع جورج غادامير لاحقاً- وهو الفيلسوف الألماني المعاصر مؤلف كتاب الحقيقة والمنهج ١٩٦٠ – على التفريق بين «المعنى » و«الدلالة» فالمعنى هو الشيء الثابت الذي ضمنه المؤلف للنص، فهو متطابق مع ما في ذهنه، ومع ما يقصد إليه ويرمي. في حين أنَّ الدلالة شيءٌ يتوصل إليه القارئ عن طريق التوقعات، والاحتمالات، التي يتيحها الأدبي نفسه. فهو، فيما يؤكد هيرش، قد يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين، وهذا الاختلاف متعلق بدلالة العمل لا بمعناه. أي أن الدلالات تختلف، وتتنوع، على مدى التاريخ فيما تبقى المعاني ثابتة لا تتغير. والمؤلفون هم من يضع المعاني، أما الدلالات فالقراء هم الذين يعيّنونها. وهذا الموقف الظاهراتي

> **هدف الظاهراتي هو القراءة المحايدة، التي لا تتأثر بشيء لا يند عن النص الذي جرى اختصاره في « تجسيد محض لوعي المؤلف»**

يؤكد أن معنى «الأدبي» ثابتٌ، ومطلق، ومقاوم للتغيير، أما تأويله الدلالي فمختلف من قارئ لآخر، ومن زمن لزمن. إذ ليس في طبيعة « الأدبي» أيُّ شيء يجبر القارئ على تأويله تأويلا تابعا للمعنى الذي ضمنه إياه المؤلف.

ونستخلص مما سبق أنّ كلا من هوسرل وغادامير وهيرتش يرى أن المعنى هو مدلول النص من وجهة نظر المؤلف، والدلالة، أو التأويل، هما مضمون النص من وجهة نظر القارئ.

وإيجلتون يرى في هذا منظوراً مختلفا عن منظور الرومانسيين والنقاد الجدد. فالرومانسيون منحوا الأولوية للذات، فاهتموا بالمؤلف، وازدهر لديهم النقد «السّيري» على حساب الجوانب الأخرى. والنقاد الجدد اهتموا بالنص وبتركيبه العضوي، وجاء الظاهراتيون ليُمَرْحلوا « الأدبي» مرحلة جديدة، تعتمد مركزية القارئ. وبصنيعهم هذا مهدوا لظهور مدرسة كونستانس الألمانية، ولا سيما نظرية آيزر Izer، وبعدها نظرية ياوس. وهما نظريتان تريان في تقبل القارئ « للأدبي » تقبلا مشروطاً بمحاورة كل منهما للآخر. فالقارئ يقوم في أثناء قراءته للأدبي بسبر أغواره، وتعديله تعديلا يتفق واستراتيجيته في القراءة. وفي الوقت ذاته ثمة إجراءٌ معاكس، فالأدبي يفرض علينا أيضا تعديلات، ومن خلال الصلة الجدلية هذه نصلُ – في رأي آيزر – إلى وعي ذاتي أعمق، ورؤية أكثر شمولاً، لهوياتنا الخاصة. أيْ أنَّ القارئ لا يكتفي بدوره التقليدي السلبي، بل يقوم بملء الفراغات والفجوات الموجودة في النص، رابطاً بين أجزائه، وشرائحه المختلفة، ربْطاً لا تعوزه الطرائق الملائمة، فالأدبيّ – عند إنغاردن- مجهزٌ مُسْبقاً بضروب خاصة من عدم التحديد، والقارئ هو من يقوم بإضفاء اللمسات الأخيرة، وله – عند آيزر- الحرية القصوى في جعل « الأدبي» أكثر تماسكاً، وأوفر دلالةً، وأثرى.

تثبت – إذا – نظرية التلقي، وما رافقها من أنظار حول «الأدبي»، أنَّ الأدب ليس موضوعا ثابتا لا يتغير، ليس من جهة التلقي حسب، بل أيضا من جهة الإنتاج المبدع. فالقيمة الأدبية، سواء تلك التي يتوخاها المبدع، أو تلك التي يتحراها القارئ، أقلّ حصانة مما يعتقد كثيرٌ من الناس. وقد بعثت نظرية تأويل النصوص لدى هيرش الشعور بأنّ «الأدبي» لا يمتلك معنى صائبا وحيداً، وإنما يمتلك عدداً غير قليل من المعاني.

مركزية النسق

وفيما كان النقد الجديد الأمريكي مشغولا بفكرة الشكل، والعمل الأدبي، الذي يستحقّ وحده أن يوضع في دائرة الضوء، سعى الناقد الكندي نورثرب فراي Frye في كتابه الموسوم بالعنوان تشريح النقد Anatomy of Criticism (١٩٥٧) للبرهنة على ما دعاه حقيقة مطلقة وهي أنّ «الأدبي» بنية لغوية مستقلة ذاتياً، منقطعة تماما عن أيِّ مرجعية تتعداها، فهي كيانٌ مغلق، كتوم، منطوٍ على ذاته، يحتوي كلا من الواقع والحياة في نظام من العلاقات اللغوية. غير أنَّ فراي – في نظر إيجلتون- شأن الكثيرين ممن سبقوه، يقدم لنا « الأدبي» بوصفه نسخة بديلة للدين. فهو – أي الأدبي- يمدنا بأساطير متنوعة تلطّفُ الأثر الناتج عن الإخفاق الكبير الذي منيت به الإيديولوجية الدينية. أما محاولاته الرامية لاكتشاف نسق ينتظم الأدب على أسس أربعة هي : الصيغ modes، والأنماط العلياarchetypes والأساطير myths والأجناس genres فهي التي جعلت منه – بصورة تقريبية- ناقدا بنيوياً معاصرا للبنيوية الكلاسيكية التي قامت على فكرة مؤداها أن الوحدات الفردية في أي نظام (نسق) لا معنى لها إلا بفضل علاقتها بعضها ببعض. فالقصيدة التي تحتوي صوراً مختلفة تدل كل صورة منها على معنىً مُعيّن، يتغير ذلك المعنى، ويتلون، وفقا



لعلاقة الصورة بالصور الأخرى.

لقد اجتازت البنيوية الكثير من المراحل قبل أن تصل إلى ما هي عليه.

وللشكلية الروسية، تليها حلقة براغ اللغوية، واستدراكات ياكبسون، دورٌ في بلورة مفاهيم الشعرية البنيوية، في وقت تزامنت فيه تيارات النقد الجديد الأمريكي، والظاهراتية وجماليات التلقي، عند كل من آيزر وياوس، وتأويل النصوص لدى هيرش. فالأدبي، أو «الشعري» بكلمة أدق، يقوم عند ياكبسون – قبل كلّ شيء – على دخول اللغة في نوع معين من العلاقة الواعية بذاتها، فأداء اللغة لوظيفتها الأدبية تعزز(ملموسية) الدوال. ويجذب الانتباه إلى خصائصها المادية، غير مقتصر على استخدام الكلمات مثلما تستخدم (الفيشات) في عملية التواصل.

ففي «الشعري» يكون الدال مستقلا عن موضوعه، وتضطرب بسبب ذلك العلاقة بينه وبين المرجع، ففي الاستعارة metaphor – مثلا- يتم استبدال دال بآخر لأنه يشبهه، فيستعمل « لهيب» عوضا عن « الشوق «، وفي الكناية metonymy يقترن دال بآخر كاقتران السماء بالطائرة، والكوخ بالفلاح، والشعر بخلاف النثر تكثر فيه الاستعارة، في حين أنّ السرد خلافا للشعر تكثرُ فيه الكناية. وأيا كان نوع التنظير الذي جاء به لغويو براغ Prague عن «الشعري»، فإن النظر المتأمل في دراساتهم الكثيرة، ومقارباتهم النقدية، يكشف عنّ أنّ ما قدموه لا يعدو أن يكون نسخة معدلة من (النقد الجديد) يخالطها شيءٌ مما يُعرف بـ (السيميائية) semiotics التي تستخدم الطرائق البنائية لفهم ما تمتلئ به النصوص الأدبية وغير الأدبية من إشارات وعلامات.



ويعرض تيري إيجلتون لمذهب يوري لويتمان– من مدرسة تارتو- في تحليل الشعر من المنظور البنيوي والسيميائي. وكتاباه « بنية النص الفني» ١٩٧٠ وتحليل النص الشعري ١٩٧٢ معروفان على هذا المستوى، ومتداولان. فالنص الشعريّ، في رأيه، نظام متعدد الطبقات لا يتضح المعنى فيه إلا عبر سياق تحكمه، وتهيمن عليه، مجموعة من التماثلات، أو التقابلات. ولا يمكن الوقوف على مضامينها إلا بمعرفة علاقتها بعضها ببعض، فالقصيدة تتخللها علامات معجمية، وكتابة عروضية، وموسيقية، وصوتية، ولكل منها تأثيره الذي يتجلى في تضاربه، أو ائتلافه وتكامله مع العلامات الأخر؛ فالعروض مثلا يخلق بنية معينة يمكن لتركيب القصيدة، أو نحوها، أن يعترضه، أو ينتهكه.

وهكذا، كلُّ نظام إشاريّ في النص ينزع الألفة عن الأنظمة الأخرى، فحيويّة «الشعري» تنبع من الاصطراع الداخلي بين نمطٍ وآخر. وذلك شيءٌ لا ينسحب على مستوى لغوي واحد، وإنما ينسحب على مستويات عدة بما في ذلك الدلالي، والمورفولوجي، لأن «الشعري» – في رأيه – نظامُ أنظمة، وعلاقة علائق.

وما تمثله السيميائية، في الواقع، نقدٌ أدبيّ غيرت الألسنية البنيوية صورته، وجعلته مشروعاً أكثر ضبطاً، وأقل انطباعية، وأغنى بالملاحظ الشكلية، واللغوية، من أي نقد تقليدي. ولم يقتصر أثر البنيوية والسيميائية على الشعر ونقده، فقد كانت نظرة كل منهما للسرد نظرةً انقلابية، أو ثورية، بكلمة أدقّ. وذلك واضحٌ في أعمال رولان بارط Barthes وجيرار جنيت Gannet وغريماس، وتودوروف Todorove وفلاديمير بروب Propp مؤلف كتاب « مورفولوجيا الحكاية الشعبية».

فالسردي يقوم على ثنائية القصة والحكاية. والحكاية تقوم على الزمن والمكان وهما متعارضان لكنّ كلا منهما ضرورة للآخر. والزمن يقوم على الترتيب، فثمة استباق يعارضه استرجاع، ومفارقة زمنية anachrony يعارضها سرد نمطي تسلسلي. وثمة حذف وإضمار يعارضه تواتر frequency تضاف إلى ذلك مقولة الصيغة mode التي تضم بدورها بعدين متعارضين هما: المسافة والمنظور، فالمسافة تعني علاقة الحكي narration بمواده(المحكي) أما المنظور فهو ما يمكن التعبير عنه بكلمة تقليدية هي وجهة النظر point of view وهذا بدوره يمكن تقسيمه إلى : سارد عليم، يعارضه سارد مشارك (غير عليم) وسارد شاهد غير مشارك، وسارد مبأر داخليا يقابله سارد مبأر خارجياً، وأخيراً ثمة مقولة أخرى هي» الصوت» التي تعنى بعلاقة السارد بالمسرود له narratee وبهذه الطريقة أخضع البنيويون السرد للبحث العلمي الدقيق، فبدت في ضوئه النظريات التي لهج بها علماء الجمال، وفلاسفة الفن، والباحثون في الأدب، أمثال : كروتشة، وكورتيوس، وأورباخ، وسبيتزر، وويلك، شيئا من الماضي، وحريٌّ به أنْ يُوضع في متحف التاريخ الأدبي.

غير أنّ البنيوية، بتسليطها الضوء على ما في «الأدبي» من علائق، وبتركيزها على التقابلات، والتوازيات، وضروب القلب التي تتحرك على مستوى العمومية، وقعت في شَرَك اللاتاريخ، على نحو يقشعرُّ له شعر الرأس. أما التركيز على اللغة بزعم أنها – بالنسبة « للأدبي» – كلُّ شيء، فتركيزٌ أخرجها من حيّز الاجتماعي. فماذا عن العمل، والحّب، والسلطة، والشروط السياسية، التي أملت على البنية هذا التصدير المتطرّف للغة؟ وبماذا تختلف نظرة البنيوية إلى «الأدبيّ» و» الشّعري» عن نظرة النقد الجديد الأمريكي؟ هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى غيرها، تقلل في رأي إيجلتون من شأن النقد البنيوي.

مركزية الكلمة

والملاحظة الأخيرة تمهد لما سيتناوله المؤلف في فصل تالٍ من «نظرية الأدب» هو الفصل الموسوم بعنوان» ما بعد البنيوية».

وهي حركة تقوم على فكرة الفصل بين الدال والمدلول، لا على فكرة الفصل بين الدلالة الاعتباطية arbitrary والمدلول عند سوسير. فالمعنى في رأي جاك ديريدا Derrida ليس حاضراً مباشرة في الكلمة، إذ لما كان معنى الدال متعلقا بما ليس هو، فإن المعنى غائبٌ عنه هو أيضاً، بوجه من الوجوه. أو لنقل، بكلمة أكثر تبسيطاً : مبعثرٌ، ومنتشرٌ على طول السلسلة الكاملة من الدوالّ. فلا يمكن أنْ يتسمّر هذا المعنى، ويثبُّت في موضع واحد، مثلما لا يمكن أن يكون حاضراً قط بكامل حضوره، وإنما هو متأرجحٌ بين الحضور والغياب. ومتأرجحٌ أيضاً بين الدلالة على الشيء والدلالة على غيره، بفضل الأثر الذي تتركه الدوال الأخرى في سلسلة يتكئُ بعضها على بعض مكتسباً، أو فاقدا لشيء مما يعنيه،

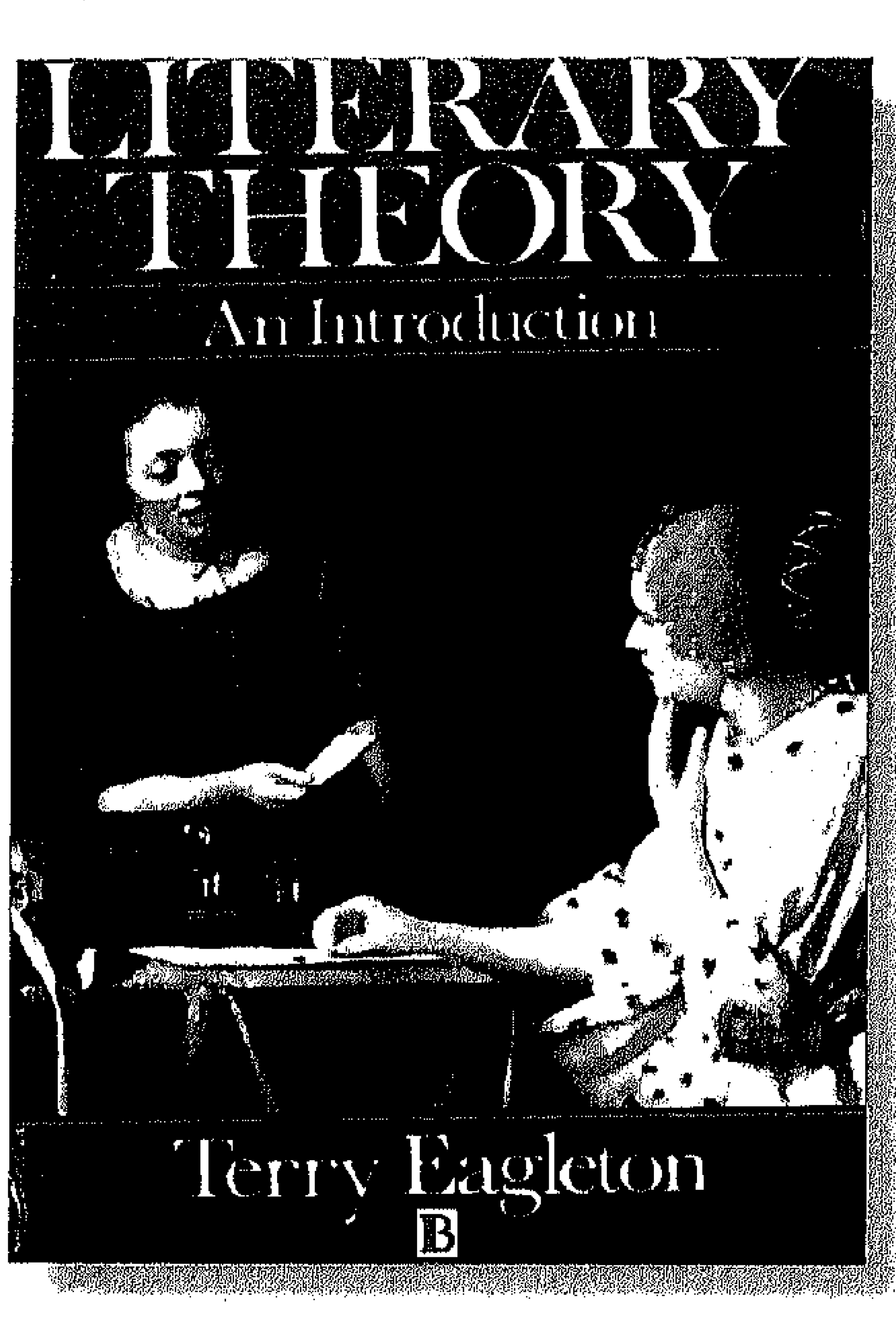
ويدلّ عليه؛ أي أنّ المعنى لا يتطابق مع ذاته، وإنما هو نتاجُ مسيرة من الانفصال والاندماج المستمرّين.

بعبارة موجزة، ليس ثمة مدلول واحدٌ للدال، مثلما أنّ للمدلول الواحد سلسلة من الدوال المتنوعة، وهذا يعني أن اللغة ليست سوى نظام أقلّ رسوخاً مما يذهب إليه البنيويون. وعندما يعهد كاتب بأفكاره لوسيط مادي هو الطباعة المجردة عما هو شخصي، وبما أن للنص المطبوع وجوداً مادياً متيناً يمكن نشره، وإعادة نشره، وإنتاجه، واقتباسه، واستعماله بطرائق لم يتنبأ بها الكاتب نفسه، فإنّ الكتابة تمثل صيغة غير قابلة للاتصال، وتدويناً شاحباً لما يقوله الكاتب، لذا، هي بعيدة عن وعيه بأفكاره.

فاللغة التي نستعملها ذات طبيعة متقلبة، ولا تستقرُّ على وضع معيّن، راسخ، فهي في سيرورة دائماً، تقدّمٌ وتراجع، حضورٌ وغياب، بروزٌ وتنحٍّ. فالنصّ من التعقيد بحيث يُشبه قطعة قماش ممتدة إلى ما لانهاية حيث تخفق في الريح، وهذا ما يعنيه النص لدى ديريدا مبتدع فكرة التفكيك.

والتفكيك Deconstruction هو الاسم الذي يطلق على العملية النقدية التي يتم بوساطتها تقويض التقابلات اللغوية جزئياً. مع التركيز على فكرة أخرى، وهي أن بعض هذه التقابلات يقوّض، أو يفكك بعضها الآخر في سياق المعنى النصّي. فالمرأة ليست امرأة إلا لأنها ليست رجلاً، والرجل هو الآخر ليس رجلا إلا لأنه ليس امرأة. كلٌّ منهما مضطرٌّ لمنح الآخر هويته حفاظاً على هويته هو. فما يأباه لنفسه، يصبح شرطا أساسيا لتمييزه عن الآخر، فهو ضرورةٌ، لأنّ كينونته تعتمد اعتمادا على ما ليس هو. وهذا المثال تؤكد به التفكيكية أنّ ما زعمته البنيوية من ثنائيات راسخة تمثل طريقة نموذجية في رؤيتها للإيديولوجيات، لا يعدو أن يكون ضرباً من الميتافيزيقيا التي يصعب التخلص منها، يستوي في ذلك ما نقرؤه من أدب وما نقرؤه من متن فلسفي.

ولهذا تقوم التفكيكية بقراءة النصوص قراءة تعنى بتعرية هذه الثنائيات التي



تتحكم بالنص وفقا للبنيويين، وتسعى للتركيز على العرضي، والهامشي، ومعضلات المعنى. فرولان بارط Barthes الذي بدأ بنيويا وانتهى إلى التفكيك يتناول رواية بلزاك Balzac الموسومة بعنوان «ساراسين» Sarrasine في كتبه s/z الصادر سنة ١٩٧٠. وفيه تتضح القطيعة بينه وبين البنيوية، التي ترى في «الأدبي» موضوعا راسخ الجذور، أو بنية محددة. فهو يؤكد هنا أن الأدبي هو النص القابل للكتابة، وهو النصّ الحداثيّ، الذي ليس له معنى ثابت، محدد، وليست فيه مدلولاتٌ مستقرة، وإنما هو متعدد، ومنتشر، ونسيج لا ينفد، أو مجرة من الدوال، أو شريط لا ينتهي من قماش السُّنن، وأجزاء السّنن، التي يستطيع الناقد أن يقطع عبرها درْب ضياعه الخاصّ.

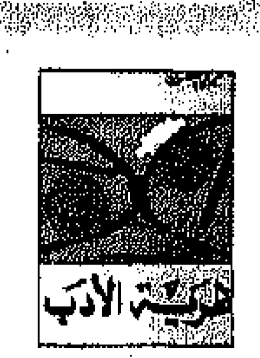
لا بدايات، ولا نهايات، ولا متواليات، إلا ويمكن أن تعكس. وليس ثمة تراتب لمستويات النص يفصح عن المهم فيه، والأكثر أهمية، فكل النصوص (محاكاة) من نصوص أدبية أخرى، لا بمعنى أنها تحمل آثاراً منها، بل بالمعنى الذي يجعل من كل كلمة، أو عبارة، أو مقطع، إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت هذا العمل، أو أحاطت به على نحو معين. وتبعاً لذلك ينتفي عن الأدبيّ وصفُ الأصالة الأدبية التي عمادها الابتكار الخالص، والإبداع المحض، فليس ثمة عمل أدبي أول، وعمل ثان، لأنّ كل « أدبي» تناصّ.

وقد انتقل هذا التفكيكُ من فرنسا إلى النقد الأنجلو – أميركي، وانصرف التفكيكيون في مدرسة ييل Yale ومنهم» بول دو مان Man وهيليز ميللر، وجيوفري هارتمان، وهارولد بلوم، – من بعض الوجوه- إلى تكريس الفكرة القائلة بأن اللغة الأدبية لا تفتأ تقوض معناها الخاصّ؛ «فالأدبي» عند دومان يتجلى في كل لغة استعارية تؤدي وظيفتها من خلال الوجوه البلاغية. وبما أنّ الاستعارة استبدال دالٍّ بغيره، فمن العبث الادعاءُ بوجود معنىً حرفيّ «للأدبي». فالأدبيُّ هو النص الذي يجدُ القارئ نفسه فيه متأرجحاً بين المعنى الحرفي والمجازي.

القراءة النفسية

لا يستطيع أحدٌ، كائنا من كان، ادعاء الإلمام بنظرية الأدب دون أن يتطرق، ولو بإشارة موجزة، للقراءة النفسية للأدبي. وهذا ما تنبه له تيري إيجلتون، فبعد أن طوّف ما طوف بين النظريات النقدية، القديمة منها والمعاصرة، عاد ثانية إلى الماضي ليحدثنا عن الفرويدية، وموقفها من الأدب. ففرويد Freud لا ماركس، هو أول من قال إنّ المحرك الأساسي لحياة الإنسان هو الدافع الاقتصادي. فلولا الحاجة إلى العمل لكنا نقضي يومنا كله في إشباع حاجتنا للذة، ولكننا نضطر لكبت ما ننزع إليه كبتاً يفرضه مبدأ الواقع على مبدأ اللذة. وعندما يصبح الكبت مفرطاً يتحول إلى مرض، ويعرف هذا الشكل من المرض بالعصاب.

ولكن إذا استطعنا أن نوجّه رغباتنا المحظورة إلى شيء آخر مقبول اجتماعياً، فإننا نتخلص من هذا المرض، أو نتجنبه – بكلمة أدق- فيما يسمى بالتسامي. أما المكان الذي ننفي إليه برغباتنا المكبوتة، فيسميه فرويد باللاوعي. والمثال الذي يستحضره فرويد هو تعلق الطفل بأمه تعلقاً(إيروسياً) ففي زعمه أن الطفل الرضيع يشعر في أثناء الرضاعة بلذة تحول الفم لديه إلى بؤرة إيروسية، بدليل أنه بعد الفطام يتحول إلى مص إبهامه، ثم إلى التقبيل بعد بضع سنين، فالعلاقة التي اتخذت بعداً ليبوديا تم كبتها، ودفنها



عميقا في اللاوعي. وينمو الطفل بوصفه رجلا قيّد التكوين، ولأن المجتمع يواصل كبت رغبات هذا الطفل، فإنّ الليبيدو المشتت يُصْبح منظما في عقدة هي عقدة أوديب Oedipus complex.

وتعدُّ رواية « أبناء وعشاق» لديفد هنري لورنس Lawrence نموذجا يوضّح ما عناه فرويد بعقدة أوديب، وأثرها في الشخوص. والمعروف أنّ لورنس عندما كتب هذه الرواية لم يكن يعرف إلا القليل من أعمال فرويد عن طريق زوجته الألمانية فريدا، الأمر الذي يعزز القول بأنّ هذه الرواية تؤكد سلامة ما يذهب إليه فرويد في حديثه عن هذه العقدة، وتأثيرها في الإنسان. فالحوادث التي تتلخّص في أنّ الطفل بول مورل ينام مع أمه في سرير واحد، ويعاملها بحنان عاشق، ويشعر بعداء شديد تجاه الأب مورل، يكبُر، ويصبح رجلاً، عاجزاً عن إقامة علاقة ناجزة مع امرأة. وفي نهاية الرواية يتخلص من هذا الوضع بقتل أمه في ظروف غامضة هي خليط من الحب والحقد والرغبة في الانعتاق. أما الأم، فكانت تشعر بالغيرة من علاقة بول بمريام، وتسلك تجاهها سلوك عشيقة منافسة. وبول يرفض مريام من أجل أمّه، لكنه في رفضه هذا يرفضُ، بصورة لا واعية، أمه أيضاً، ويرفض ما لديها من شعور التملك الخانق.

على أنّ هذا التحليل النفسي للرواية، وهو شبه متداول، لدى النقاد ودارسي الأدب، الفرويديين، الذين يرون في «الأدبي « تعبيراً يحاول فيه اللاوعي السمو بما لديه من رغبات محبطة، محظورة، مُعبّراً عن ذاته في العمل الإبداعي. هذا التحليل في رأي إيجلتون لا يمكن أن يكون بديلاً لأي تأويل اجتماعي، ففي الوقت الذي نستطيع أن نصف فيه علاقة بول بأمه، وبأبيه، بمصطلحات فرويدية، نستطيع أيضا وصف هذه العلائق بمصطلحات اجتماعية طبقية وإنسانية. ولا ريب في أن مورل – الأب– وهو أحد عمال المناجم، لم يكن يجد الوقت الكافي للعناية بأولاده، بذلك قضت طبيعة العمل وساعاته المتزايدة، فضلا عن أنه لم يكن مثقفا، ولا متعلماً، وتبعا لذلك اكتنفت علاقة بول بأمه بمثل هذه المودة التي توصف بالمركّب الأوديبي، عند فرويد وغيره.

وعلى الرغم من أنّ القراءة النفسية للأدبي تعتمد (الثيمة) وليس الطريقة، إلا أنّ الشكل في هذه الرواية، من حيث رسم الشخصية، ووجهة النظر السردية، يبدو ملائما لوجهة النظر التي تميّز بها بول مورل عن بقية الشخوص. فالسّردُ يتم عبر عينيه، وليس لدينا مصدر آخر للشهادة. وبصفة موجزة يمكن القول : إنّ مغامرات فرويد النقدية لم تتجاوز صيغتين، هما: البحث في دوافع المؤلف، والثانية : البحث في محتوى النص ودلالته على مسألة من المسائل التي يخوض فيها علم النفس المَرَضي. وقد اتخذ فرويد من تمثال موسى لمايكل أنجلو، ومن رواية (غراديفا) لجانسن الألماني، نموذجين مثلما تناول أعمال دستويفسكي وليوناردو دافنشي، وفي كلٍ يقتصر على تفسير الدوافع، أما عن مادة النتاج الفني نفسه وتكوينه النوعي، فثمة نزوعٌ واضحٌ لإغفال ذلك كله في الدراسات. علاوة على ذلك تبدو صورة الفنان المصاب بالعُصاب في دراساته مفرطة في التبسيط بلا شك، وهي أشبه بكاريكاتير يرسمه مواطن حصيف لرجل رومانسي مخبول أو ممسوس.

ومن النقاد الذين استخدموا الطريقة النفسية في قراءة «الأدبي» على النحو الذي ذكره المؤلف نورمان هولاند، الذي يؤكد على أن وظيفة الأدبي هي الإمتاع بسبب تحويله القلق والرغبة العميقة إلى معان مقبولة، ومستساغة اجتماعيا، بوساطة وسائل فنية ملتوية. أما كينيث بورك فيرى في «الأدبي» ضربا من الفعل الرمزي الذي ينوبُ عن إشباع المرء لرغباته الحقيقية، فيشعر القارئ لذلك باللذة التي يتيحها له النص. وهارولد بلوم الذي يقدم لنا تفسيرا خاصا لعقدة أوديب، فالشعراء يعيشون قلقا في ظلّ شاعر أب سبقهم، ونتيجة قمع الآباء لهم يمكن قراءة قصائدهم باعتبارها محاولات للفرار من قلق التأثير عن طريق الصياغة الجديدة للقصيدة السابقة. وهكذا يلجأ الشاعر، وقد أطبق عليه التنافس الأوديبي مع سلفه، إلى تجريد تلك القوة من السلاح باقتحامها من الداخل، كاتباً بطريقة تنقح، وتقوّم، وتعيد سبك قصائد السلف.

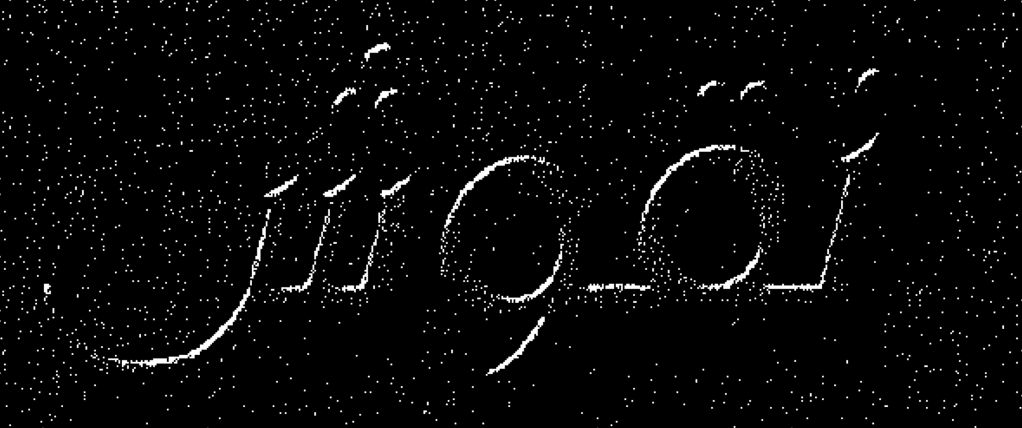
وهذا الطرح – في رأي إيجلتون– يكشف بقوة عن مأزق الليبرالي، والإنساني، والرومانسي. فهو طرحٌ يخلو من كل شيء عدا الآباء والبنين. وكل شيء مرتكزٌ على السلطة(سلطة الأب) والصراع، وقوة الإرادة، وذلك شيءٌ لا يستند، في الواقع، إلا على نزعة إنسانوية على الحافة.

والملحوظ أن النظرية الأدبية التي نظر المؤلف في أكثر جوانبها لم تتجاوز التنقيح الثانوي المتكرر لمفهوم النصّ الأدبي. فهي في سعيها الذي بلغ حد الوسوسة بالانسجام، والاتساق، والتماسك، والبنية العميقة، والمعنى الجوهري، تسدّ ثقوب النص، وتطمس تناقضاته، كأنها بذلك تريد أنْ يكون استهلاك النص بالمعنى الاقتصادي، أي تلقيه، أيسر على القارئ، وأقل خسارة. وتساعد، في الوقت نفسه، على تقديم الحلول لالتباسات «الأدبيّ» كي يتمكن القارئ من معاينته بهدوء. وأكثر منظري الأدب يتجهون لاعتبار «الأدبي» تعبيراً أو انعكاسا للواقع أو تمثيلا للتجربة الإنسانية، أو تجسيداً لمقاصد المؤلف. أما النقد السياسي الذي كثر الكلام عليه فهو نقد نسبي الاتجاه، فكلّ نقد لا يرضي هذا الطرف أو ذاك يمكن احتسابه في النقد السياسي. وقد رأينا فيما سبق من عروض لأفكار التيارات النقدية المتعددة كيف أن «الأدبي» فيها جميعا تحول إلى نوع من الإيديولوجيا، وكلّ نقد يراعي هذه الفكرة، أو يعارضها، هو بمعنى من المعاني، نقدٌ إيديولوجي.

وبعدُ، فإنّ كتاب إيجلتون – مثلما ذكرنا في مستهل هذه المقالة– من الكتب التي لا يفرق فيها المؤلف بين نظرية الأدب ونظرية النقد. وقد غالى في ذلك مغالاة اضطرته في كثير من المواضع لتسمية ما يبحث فيه نظرية نقدية، أو نقدا. ونحن لا نجد في كتابه هذا ما ينم على عنايته بالأجناس، أو التفريق بين فنون الأدب، مما يجعل تسمية الكتاب باسم نظرية الأدب، أو النظرية الأدبية، تسمية لا تنسجم مع المضمون، إلا إذا أخذنا بالاعتبار جهده الموصول لبيان طبيعية «الأدبي»، والتفريق بينه وبين غيره.

---

*ناقد وأكاديمي أردني



مفلح العدوان*

هاوية الجنون: غُربة الأسئلة!!

تلك الشعرة بين العبقرية والجنون..

هذه المساحة التي تشكل برزخا، هو تحدٍ، وامتحان للذات المبدعة في قدرتها على الحفاظ على توازنها الداخلي بين تفاعلات الإبداع، والفكر، وبين تداعيات السائد العام في مجتمعات من تغوّل الثقافة السائدة على كل تفاصيلها المطلوب فيها؟

ولقد مرّ عباقرة ومبدعون كثر في هذه المعضلة، وهي ليست مشكلة بالنسبة له فهو متعايش مع الحالة، حيث تكون عزلته التي يشكلها حول ذاته انطلاقا من وصوله إلى مرحلة من عدم الانسجام مع الفضاء المجتمعي المحيط به، وبعض آخر من هؤلاء المبدعين يحاول أن يتعامل مع التداعيات التي تشكل التفاعلات حوله مع النفسي على روحه، وهناك صنف يصل إلى مرحلة يؤثر فيها الانتحار على الاستمرار، وبعض آخر يرتبك ميزانه، وتفلت الأمور من بين يديه، فتكون حالة بين العبقرية والجنون، وتظهر علامات الجنون أكثر عليه، أو هكذا يصير الحكم عليه في أروقة المجتمع، ويكون قد وصل المبدع إلى هذه الحالة بعد أن فقد كل مبررات محاولة الانسجام بين سوية الإبداع والعبقرية عنده، وبين ماكنة اليومي المعيش!!

***

هذا حديث ذو شجون..

وقد أخذتني ذات زمن غواية البحث في المبدعين المنتحرين، ورصدت بعضا منهم، وتتبعت مسيرة حياتهم، وظروف وصولهم إلى لحظة التخلي، الخلاص، واختيار الرحيل في عوالم أخرى بدلا من هذا الاغتراب عن كل من حولهم.

هنا.. وأنا أقرأ رواية (هاوية الجنون) للمبدع الصديق يحيى الحباشنة، استبعدت تلك الأسماء، من حالات الانتحار الإبداعية، ولكنه، بذكاء، أدخلني عبر صفحات الرواية إلى عوالم الجنون عند المبدعين، ولا أظن أن واحدا منهم يخلو من تلك اللوثة، فهي جزء من الإبداع، إن لم تكن محفزا، وشرارة تشعل نيران الجديد، ودهشة المغامرة، وسطوة المختلف، فيما ينتج إبداعا، وفكرا.

***

هاوية الجنون، هي رواية الفيلسوف، ولكن بلسان وقلم صديقه، وهو هنا يحيى الحباشنة الذي رافق نبيه عقل النابلسي سنين عددا، في مراحل مختلفة؛ وهو قريب من رابطة الكتاب الأردنيين، وفي أماكن أخرى في عمان.

رواية عن شخصية حقيقية، معروفة عند الزملاء الذين عرفوا الرابطة في مرحلة الثمانينات، اتخذ الفلسفة منهجا، وحياة، انعكست على سيرته اليومية، وأصدقائه، وعائلته، وظهرت علاماتها بين العبقرية والجنون، على شخصيته، وقد رصدها، وكتبها الروائي الحباشنة عن قرب، واطلاع على تفاصيل حياة نبيه، وعلى كتاباته، ومنجزه الفكري.

***

أقول إن في الرواية جرأة على اقتحام هذا العالم الذي تتداخل فيه خطوط الخرائط النفسية، والأرواح، وتقلبات الأمزجة، وما أفاد أكثر في البنية الروائية هنا ما يمتلكه يحيى الحباشنة من خبرة في كتابة المسرح، والسيناريو، وهذه ملاحظة تسجل له في الحوارات، والقطع في المشاهد، ورسم الشخصيات، ليكون في النهاية العمل الروائي ثرياً، وفيه زخم. وأحيانا تكون تلك الحوارات الفلسفية طاغية على البنية السردية، ويشفع هذا طبيعة الموضوع، ونوعية الشخوص داخل العمل، ولذا فهناك مسوغ للاسترسال في بحث نقاط فكرية معينة، والتفصيل في تتبع حيثيات تلك الأفكار، هذا إذا علمنا بأن جزءا من تلك الحوارات هي بالفعل من الإرث الكتابي والفكري للشخصية الحقيقية التي كانت تشكل جانبا من مشهد ثقافي عرفه المثقفون والكتاب في عمان في تلك الفترة.

***

هذه ليست قراءة، ولا نقدا للرواية، إنما هي إشارة لعمل إبداعي جديد، قرأته، فأعجبني، وتحمست لموضوعه، ولشخصياته، وما أن أكملت الرواية حتى اتصلت بكاتبها، وسألته عن بعض تفاصيلها التي تثير الأسئلة، ولكن حتى كاتب الرواية نفسه لا يستطيع أن يجيب عليها، فهي بعض من تميمة الاسم.. هاوية الجنون!!

---

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo.com

سيرة المكان الشعرية
حركية الذاكرة وعنف الزمن



للمكان بتجلياته ورموزه وعلاماته سحره الطاغي في القول الأدبي عموما والشعري خصوصا، إذ يمثل مرجعية مركزية وإحالة جوهرية، ولا سيما في تلك القصائد التي تنحو نحوا سيرذاتيا في إجراءاتها الشعرية التكوينية والتشكيلية، فالمكان محطة تنطوي على كثافة وجدانية وترميز عاطفي عالٍ بوصفها مرتكزا أصيلا ترعاه الذاكرة رعاية خاصة، وتؤلف حركيتها من خلال طاقاته على استنهاض نسق الذكريات وبعث ملامح السيرة.



وغالبا ما يتدخّل الزمن بعنفه وشراسته وسطوته للإخلال بهذه الموازنة السيرذاتية في العودة الجمالية الحميمة ذات الحنين الأمومي إلى مرجعية المكان، ودفع محتوى الذاكرة بأنساقه وخطوطه ومستوياته للتمركز حول أنموذجها والدفاع عنه في مواجهة زوال عارم يقوده الزمن لنسف هذه المرجعية الأثيرة، وتهديد قيمها والسطو على كنوزها الدفينة الثرية، وهي تثوي عميقا في باطن الوجدان الشعري ذي النزعة الإنسانية المتّجهة دوما نحو فضاء الذاكرة الجميل في شكل الزمن ومحتوى المكان.

في ديوانه «حرق في فضاء الأرق» (×) يقيم الشاعر معد الجبوري مأتما باذخا للزمن ابتداءً من لحظة الشروع في عتبة العنوان، إذ يشتغل الدال الاسمي «حرق» على إفناء الزمن ومحوه بأنموذجيه الراهن والقادم «فضاء الأرق»، وهو يحجب الرؤية من الأمام ويرتدّ بها إلى الخلف على النحو الذي يغيّب الذهن البصري بعد إغلاق مجال الرؤية البصرية، ويعود به ضرورة إلى استدعاء الذاكرة واستجلاب الزمن الماضي تعويضا وجدانيا وإنسانيا عن غياب الراهن وغموض المستقبل.

ولعلّ مجموعة قصائده ذات النَفَس الشعري الخاص التي احتلّت الثلث الأخير من الديوان تقريبا (××)، قد تركزت بشكل كثيف وبالغ الخصوصية على المستوى المرجعي الأهم في رحلة العودة إلى حركية الذاكرة وهو سيرة المكان، وقد ضخّها بروح الشعرية، وموّنها بجماليات التشكيل، وزوّدها بطاقات سيميائية هائلة على تحدّي عنف الزمن وشراسته التدميرية عبر التمظهر الخلّاق للغة المؤنسنة في مشهد الصورة الشعرية.

ذهبت هذه القصائد التي عنونها الشاعر بـ «أوراق من مخطوط موصلي» إلى تحفيز الحساسية الأركيولوجية والتنقيبية والمجهرية وإدراجها في ستراتيجية القراءة، واستفزازها من أجل فحص «أوراق» الـ «مخطوط» المعلن الخصوصية «موصلي»، وتحقيق نصوصه على نحو يحفظ أصالته ولا يخلّ بجوهره

العاطفي والحسّي والإنساني والميراثي المحكوم بالفرادة والخصوصية وروح الانتماء.

تتنوّع الأوراق وهي تفرد ألوانها على سيرة المكان الموصلي لتستنطق ذاكرته الحيّة على نحو تنسحب فيه الذات الشاعرة الراوية إلى عمق الزمن الذاكراتي، لتعيد إنتاج المشهد الجمالي للمكان بتشكيلاته ونظمه وتفصيلاته كافة، وتفعيل أنموذجه وتشخيصه وأنسنته ليضعه في مواجهة زمن الزوال الساعي إلى الإجهاز على حلم الذاكرة في الاستئثار بأصالة المكان وسحره المتغلغل في أدق مساحات الروح والقصيدة معا.

إن قصائد «أوراق من مخطوط موصلي» بمجموعها يمكن أن تكون سيرة مكان شعرية موجزة، تختزل الفضاء المديني الموصلي بشبكة إحالات على التفاصيل والجزئيات والهوامش الدقيقة في شعرية المكان، وبعث روحها في الدوال الشعرية وفتح مساحاتها السيميائية المدهشة في ثراء منتج الدلالات وخصبها، بالصورة الشعرية التي يشعّ منها روح المعنى وتتأصل إشكاليته ويتردد إيقاعه الضافي في حقوله ومساحاته وطبقاته كلها.

تنتخب القراءة قصيدة «ورقة المحلّة» بوصفها قصيدة مركزية في هذا الميدان يمكن أن تجيب عن أسئلة شعرية المكان السيرية، وتظهر حركية الذاكرة على نحو جمالي فعّال وغزير، وتدافع في الوقت ذاته عن أصالة الأنموذج وتدخّله في مواجهة إنسانية وحضارية وجمالية مع عنف الزمن المشتغل على آلية الزوال والمحو وإنتاج القبح.

لا شك في أن عتبة العنونة في قصيدة «ورقة المحلّة» تحيل في صيغتها الإفرادية المضافة «ورقة» على الانتماء إلى ورقتين أخريين من أوراق المخطوط هما «ورقة العاشق» قبلها، و«ورقة النهر» بعدها، في حين تأتي بقية عنوانات القصائد داخل حقل الأوراق غفلا من تصديرها بالدال المهيمن «ورقة»، إلا أنها على نحو عام تسير جميعا في هذا الاتجاه وتستخدم الدال استخداما رمزيا غير مصرّح به.

ولعلّ انفراد الأوراق الثلاث «ورقة العاشق / ورقة المحلّة / ورقة النهر» بهذا التصريح العنواني المشتمل على دال «ورقة» ما يمنحها قيمة اعتبارية تشكيلية وسيميائية ولسانية تفوق القصائد الأخرى وتوفّر لها استقلالية تسموية، ولعل وقوع قصيدة «ورقة المحلّة» بين «ورقة العاشق» في التسلسل الأعلى و «ورقة النهر» في التسلسل الأسفل أيضا، ما يمنحها قيمة إضافية تساعد القراءة في البرهنة على عدّها ذات حضور مركزي وجوهري كثيف في حركة القصائد داخل فضاء أوراق المخطوط.

تتألّف عمارة القصيدة من سلسلة لقطات شعرية تنمو نموا هرميا دراميا في أنموذجين متقابلين

تتألّف عمارة القصيدة من سلسلة لقطات شعرية تنمو نموا هرميا دراميا في أنموذجين متقابلين، يسعى الأنموذج الأول إلى رسم صورة الزمن الذاكراتي الجميل الذي تتألق فيه الطفولة في علاقتها الحيوية والعفوية بالمكان، وقد تجسّد وتأنسن بشبكة من العلاقات التشكيلية والعاطفية التي تعيد إنتاج فضاء المكان بكل سحره وألقه ومسرّاته، عبر آلة تصوير شعرية تضغط على حركية جوهر المكان من الداخل وتقرن حساسية الوصف بشعرية القول الشعري، في ممارسة تشكيلية تحكي قصة الزمن الجميل.

ويصوّر الأنموذج الثاني المقابل عنف الزمن وقد تدخّل عميقا في تخريب كل ما أنجزته الذاكرة، وفتح الحال الشعرية على معطى سيري راهن مشحون بالمفارقة الزمنية والمكانية، على النحو الذي يؤسس لسيرة مكان تعمل على زوال كل ما هو جميل وحيّ في مكنز الذاكرة.

تنفتح اللقطة التصويرية الأولى من القصيدة على معالم المكان الأليف داخل فضاء «المحلّة». وهي الحيّ الصغير المتجانس الذي يرتبط فيه الناس بعلاقات وثيقة وحميمة غاية في الألفة والمحبة والتضامن والتضحية والإيثار، على النحو الذي يتحول فيه المكان إلى بيت كبير واحد لعائلة كبيرة واحدة تضم شبكة من العوائل التي تسكن المكان منذ زمن طويل عادة.. وتبدأ بآلية التوازي والارتفاع نحو السماء في «مئذنة / تسند / مئذنة»:

مئذنةٌ تسندُ مئذنةً
بيتٌ يحضنُ بيتاً،
وزقاقٌ معقودٌ بزقاقٍ،

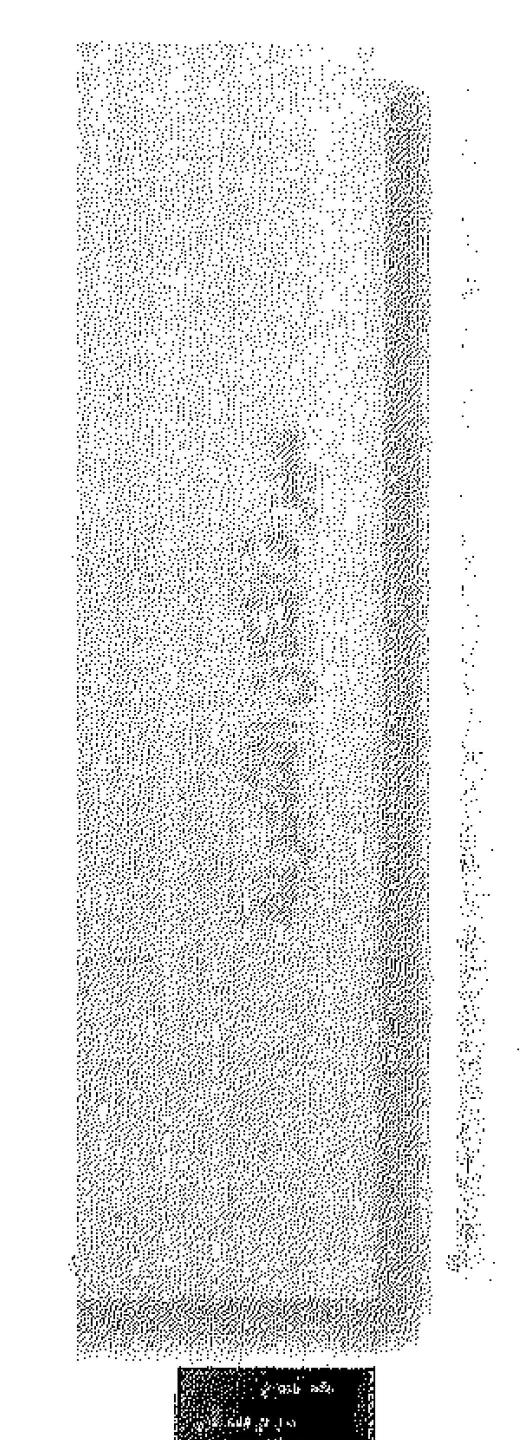
بهذا الحنان والأمان والراحة المعبأة في دال «مئذنة» يتشكّل فضاء المكان، إذ ترتفع صورة «مئذنة» عموديا نحو الأعلى لبعث صوت الإيمان نحو السماء وتزيين الأفق بجمالية عمارية خاصة، وتمتد أفقيا نحو مثيلتها الموازية بدلالة الفعل «تسند» بكل ما يختزنه من حميمية والتحام ومعاضدة.

وينطبق التصوّر ذاته على النسق الثاني من أنساق اللقطة التصويرية المرتسم في سياق المدى الأفقي «بيت / يحضن / بيتا»، حيث يتجلّى روح الدال الفعلي الحاوي «يحضن» ويتكشّف عن ألفة وأمومة ومودّة ورحمة عميقة بين بيت وبيت.

والحال نفسها على النسق الثالث الذي يتجرّد من الفتنة الروحية قليلا ليرسم مشهدا تصويريا دالا على التفاعل الأرضي المشترك داخل فضاء واحد «وزقاق معقود بزقاق» يؤكد التواصل الحيوي المكاني المعبّر عن التواصل الحيوي الاجتماعي.

تعود الكاميرا الشعرية بالذاكرة إلى أكثر المجالات الحيوية تألقا وحضورا فيها وهو مجال الطفولة:

والأطفالُ يضجّونَ،



حفاةً فرحينَ،

صياحُهُمُ إذ يتّفقونَ، أغانٍ،

وعراكُهُمُ، إذ يختلفونَ،

عراكُ عصافيرْ..

إذ تتمكن الكاميرا هنا من التقاط المشاهد الحيّة البريئة التي تحكي قصة المكان في سيرته الأولى، فتُشفع مفردة الطفولة الجمعية «الأطفال» بشبكة دوال ضاغطة ومحتشدة في كثافة لافتة للرؤية البصرية على بياض الورقة «يضجون / حفاة / فرحين»، على النحو الذي تكشف فيه عن كون خاص مكتظّ بالحركة والبساطة والبهجة.

ومن كثافة التركيز التصويري على المشهد العام للطفولة إلى تفصيل دال ينحو نحوا تشكيليا رياضيا في أدائه وتعبيريته، فالإيقاع الصوتي الجمعي المتجمع في بؤرة «صياحهم» يماثل ويتوازى مع الإيقاع الحركي «عراكهم»، والفعل الجمعي «يتفقون» يدخل في حالة مطابقة بلاغية مع الفعل الجمعي الموازي له «يختلفون»، حيث تتجلى الحالة عن صراع ما.

وكذلك الحال فيما يخصّ نتيجة «صياحهم» بعد «إذ يتفقون» المتجهة إلى «أغان» التي تدخل في مطابقة صراعية خفيفة مع «عراك عصافير» نتيجة «عراكهم / إذ يختلفون»، على النحو الذي يخلق نمطا من الحراك التصويري الشعري المشحون بحساسية عالية تنعش أفق الذاكرة وتوفّر للمشهد طاقة تدليل وتشعير خصبة تشدّ ذهن التلقي إليها وتدمجه بها.

ما تلبث الكاميرا المشتغلة في حقل الذاكرة أن تسترد وعيها الزمني عائدة إلى الحاضر ومنفصلة عن الماضي الجميل بمسافة تتيح لها تصوير اللقطة من بعيد، حيث تتسلّط عدستها من منصّة الزمن الراهن على الذاكرة المنسحبة إلى البعيد لتلتقط لحظة شعورية مشحونة بالأسى على ذلك الزمن، واصفة إيّاه وصفا زمنيا مزحوما بثراء شعري بالغ الدلالة :



أيامٌ حبلى،

إن الدال الزمني الجمعي «أيام» بهذا الإطلاق التعبيري يكتنز بإيحاء إيقاعي مضمّخ بالأسى، وحين يوصف بـ «حبلى» فإن كل مظاهر الغنى والبهاء والخصب والحياة تتجلّى في المشهد، لتتضاعف الحسرة على حرارة ذلك الزمن ودفئه وجماله.

لا يتوقف دال «حبلى» عن إنتاج دلالته في حدود وصفه المباشر والمتصل لـ «أيام»، بل يهبط إلى اللقطة التالية ليشتغل على إنتاج دلالي ينفتح على أنساق أخرى :

دورٌ عامرةٌ بنساءٍ خفراتٍ،

فالمكان الأليف «دور» يتحرك بصفة تتماهى هنا مع صفة «حبلى» غير أنها تتشكّل تشكّلا آخر «عامرة»، إذ تضيف إلى دلالة «حبلى» معاني جديدة تماهي في اللقطتين المتضاهيتين بين الزمن «أيام» والمكان «دور» تماهيا فضائيا سيميائيا.

وتعمل الصفة الأولى «حبلى» على دفع الصفة الثانية الموازية لها وتحريض مكامنها «عامرة» للكشف عن ماهيتها وجوهر مضمونها «نساء خفرات»، الذي تشتغل صفته «خفرات» على إنتاج إشكال تصويري غامض وملتبس يتراوح بين الكشف «نساء» والحجب المحفّز للإثارة والملهب للخيال الإيروسي «خفرات»، فضلا على رسمه للطابع الاجتماعي التقليدي وهو يعكس إشكالية العرض والحجب، الحصول والمنع، الصوت والصدى، الظاهر والمسكوت عنه، في آن معاً.

وفي المنطقة الأخرى من جدل المشهد ترتسم الصورة المواجهة في مكان آخر وفعل آخر، في السبيل إلى استكمال الصورة وتجليها :

ورجالٌ ينضحُ من أيديهمْ،

عَرَقُ الكدحِ اليوميِّ،

فصورة «نساء خفرات» بطيّتها الجمالية المبطّنة تقابل صورة «رجال» التي يتجسّد فيها فضاء الاكتمال الحيوي لبانوراما الحياة «ينضح من أيديهم / عرق الكدح اليومي»، وهو يتجه إلى تشييد العمارة الاجتماعية التقليدية التي كانت تقوم على هذه القسمة وهذا العرف والتقليد.

تنتقل الكاميرا إلى زاوية تصوير أخرى وتتجه نحو فضاءات المكان الطائر لتستكمل تصوير المحيط المكاني كاملا بكل حدوده وزواياه، على النحو الذي تمتلئ الصورة فيه بكل المشاهد المكوّنة له، حين تفرغ الذاكرة كل ما في جعبتها من عناصر ومكونات مودعة لديها، يمكن بقوّة حضورها أن تحكي قصة الذاكرة مع الزمن والمكان :

طيورٌ زاجلةٌ فوق الأكتافِ تحطُّ

وبين الشرفاتِ تطيرُ..

إن الفضاء الحميمي الطائر «طيور / فوق الأكتاف / تحطّ / بين الشرفات / تطير» يعكس تواصلا ديناميا حيّا بين المكان الأرضي والفضاء الطائر، ويرسم صورة الرحابة والجمال المنبثق من وحي الذاكرة، ويضخّ مزيدا من التلوّن والديكورية التي تحفّ المقولة المكانية السيرذاتية، التي تسعى القصيدة إلى تكريسها في المشهد وبنائها في الصورة.

تنفرج اللقطة التصويرية «دور عامرة

بنساء خفرات» عن زاوية جديدة للرؤية، ولتقديم المشهد ضمن الإطار العام الذي يسمح أحيانا وعلى نحو معين بخلخلة ثبات اللقطة وزحزحة كيان المسكوت عنه، داخل فضاء يعمل بنسق خاص آخر خارج عمومية المشهد :

ووجوهُ صبايا،
تهطلُ ورداً،
حين تطلُّ من الأبوابِ،
ومن فوق سطوحِ الدّورِ..

فـ «نساء خفرات» يتحولن هنا إلى «وجوه صبايا / تهطل وردا»، إذ يُختزل دال «نساء» إلى «صبايا» ويُخترق فضاء «خفرات» المغلق نسبيا بـ «وجوه / تهطل وردا» منفتحا على علامات الجمال والسحر والإثارة والاستدعاء، عبر مساحات البوح المشهدي الذي يقترح لها الراوي الشعري / المصوّر نسقين، الأول «حين تطلّ من الأبواب» في سياق رؤية أفقي - أرضي، والثاني «من فوق سطوح الدور» في سياق رؤية علوي متّجه من الأسفل إلى الأعلى.

وتضيف هذه اللقطة بعدا جديدا للوحة تزيد من مساحة البهاء والفرح والمسرّة فيها، ويتعزز فيها حضور المكان الذاكراتي واستئثاره بخطوط المشهد وألوانه وتفاصيله وخلفياته.

تؤول كل اللقطات السابقات إلى بؤرة اللقطة الأخيرة في مشهد الاستعادة الذاكراتية للفضاء السيرذاتي المكاني وتتركز فيها، حيث تتلخص وتحتشد وتتكثّف في بانوراما وصفية تحتل فيها أنا الراوي الشعري السيرذاتي موقعا مركزيا يتحول فيها إلى ذاكرة تفصل بين زمنين :

زمنٌ غضٌّ،
يتناثرُ كالقدّاحِ من الشجرِ العالي
وأنا فيه فضاءُ القدّاحِ المنثورْ..

فالـ «أنا» المتحولة في سياق التشعير الطبيعي المهيمن إلى «فضاء القدّاح المنثور» تقف في نقطة فاصلة من المكان السيري، لتشيّع زمنا غضّا «زمن غضّ» يملأ صدى الصورة الذاكراتية بالحلم والجمال والربيع والزهو «يتناثر كالقداح من الشجر العالي».

لكنه يقفل بذلك المشهد العام لفاعلية هذه اللقطات وحيويتها ودفقها، إيذانا بالانسحاب منها والارتداد إلى موقعها الأنوي في الراهن العابر للذاكرة والمغيّب فضائيا لكل تلك الصور واللقطات والمشاهد والرؤى، على النحو الذي يرغمه على تسليط كاميرا التصوير الشعرية على مشاهد الحاضر لتصوير لقطات موازية في مكان آخر وحساسية أخرى.

في الأنموذج الثاني من القصيدة تتحقق انتقالة نوعية في حركة الكاميرا ومكان التصوير وزمنه، إذ يغادر فضاء الذاكرة بسرعة خاطفة تاركا قيمه وحالاته وفرحه ماثلةً في روح الأشياء :

زمنٌ ألقى جمرتهُ في الروح،
وراحَ على عجلٍ،

إن ذلك الزمن الغضّ المتعالي والمتمظهر في اللقطة السابقة سرعان ما يتنازل عن صفته «غضّ» متعرياً ببدائيته، ويرحل عن مسافة الحرية بعد أن يترك في روح الذاكرة «جمرته» الخالدة التي ما أن تهبّ رياح الماضي عليها حتى تلتهب بقاياها من جديد، ويغيب عن مساحة الفعل «على عجل» بحيث يسمح للزمن المعادي في المكان المعادي أن يتمظهر ويكوّن أنموذجه على أنقاض الأنموذج الراحل، ويبدأ فصل جديد مأساوي من فصول سيرة المكان تحت ضغط عنف الزمن وأفول الذاكرة.

إن تشبيه الأنا الراوية باللص كفيل بتجسيد حالة الغربة والضياع والتحرّك في مكان لا تشعر بالانتماء إليه

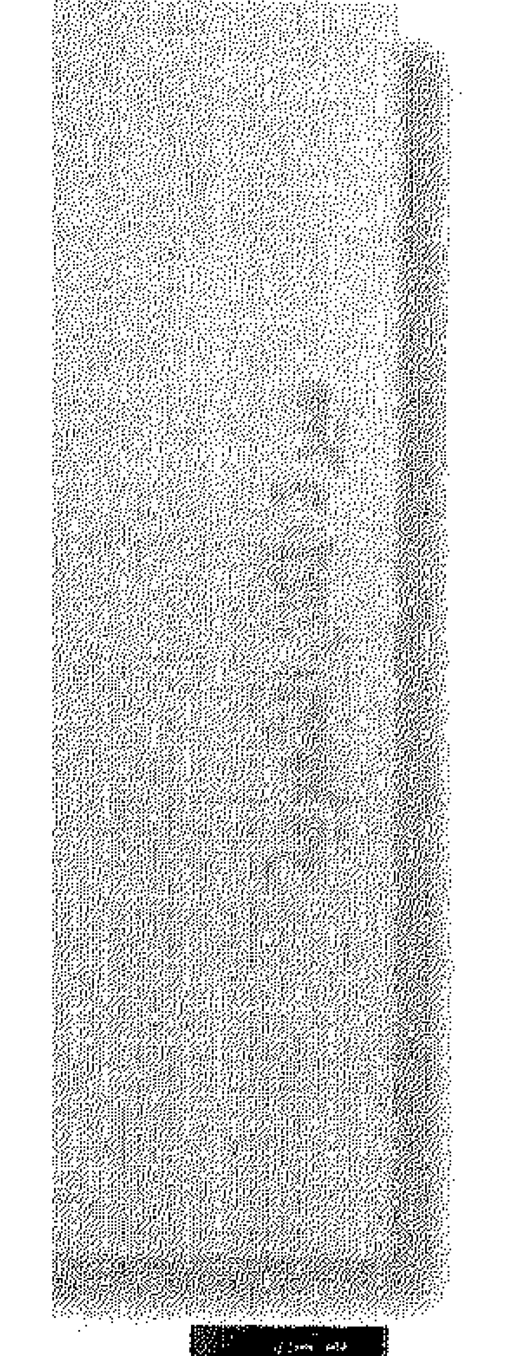
تنبري أنا الراوي الشعرية لتقود حركة السرد الشعري داخل فعالية سيرذاتية تصوّر المكان الراهن تصويرا مأساويا يكشف عن ثقل الزمن وانكساره وقربه من الموت :

وأنا أتلفتُ كاللصِّ،
وحولي جمعُ عجائزَ،
ملتفّاتٍ بعباءاتٍ سودٍ،
يقعدنَ على عتباتِ منازلهنَّ،
وهنّ يحدّقنَ بوجهي،

إن تشبيه الأنا الراوية باللص كفيل بتجسيد حالة الغربة والضياع والتحرّك في مكان لا تشعر بالانتماء إليه، بحيث تبدو في غربتها وتقصّيها البصري للموجودات وكأنها تمارس عملا لصوصيا.

وحين تكبر دائرة المكان الوجودية لها فإنها تنضمّ إلى حلقة تنتمي إلى الجزء الأخير الراحل من مسيرة الحياة «جمع عجائز / ملتفّات بعباءات / سود»، إذ تخضع الصورة لنسيج سيميائي مكثّف في علاماته الدالة على الانكماش والانحسار المأتمي في حالة التقهقر الزمني الإنساني «جمع عجائز»، والانكفاء في آلية حجب «ملتفّات» ذات عمق شعبي مشحون بالمأساوية والانغلاق «عباءات»، يضيف إليها اللون «سود» تاريخا من الحزن والسوداوية والظلامية التي تختزل إنسانية الإنسان إلى كتلة سوداء بلا ملامح.

تفعّل الصورة الشعرية داخل سكونية المكان وثباته القائم عبر فتح كوّة بصرية تتحد فيها الأنا الراوية بصفتها اللصوصية «جمع عجائز»، وهن يجلسن في الحيز الضيّق بين سجن المنازل



ومحدودية الفضاء الخارجي «عتبات منازلهن»، في شراكة بصرية متبادلة تتعلّق فيها عيونهن «يحدقن» بالمساحة الممكنة القابلة للرؤية من حضور الأنا «بوجهي»، في سياق مأتمي يعزّي أحدهما الآخر فيه.

ما تلبث هذه التعزية المتبادلة داخل سياق الفضاء المأتمي للزمن الراهن بعد أفول نجم الذاكرة، أن تدفع بأنا الراوي الشعرية إلى مساحة حيرة زمكانية تشعر فيها بضياع كامل :

أتلفتُ،

ألتفُّ ببعضي،

إذ إن الفعل الذاتي «أتلفّت» يعكس حالة من الريبة والشك والرعب عبر ترويع خارجي قادم من سواد المحيط وعلامة الموت البازغة فيه، وترويع داخلي يعبّر عن إخفاق الذات في تجاوز محنتها وتحقيق ألفتها مع المكان، على النحو الذي يقودها مباشرة إلى مزيد من التقوقع والتلخيص والاختزال والتضاؤل والانحسار «ألتفّ ببعضي»، لتقليص المساحات الزائدة وإشغال أقل حيّز ممكن من المكان يتيح لها فرصة الحفاظ على لحظة حياة موجزة، والاقتصار على أصغر كيان حضوري ووجودي ممكن لا يتعرّض لمزيد من قسوة المحيط ورغبته الجارفة في إفناء الأشياء ومحوها وتدمير جذوة الحياة فيها.

إن آلية التصغير والتضئيل والاختزال التي مارستها الذات الراوية على أنموذجها في المكان والزمن كثّفت حضورها وسمحت لها بإطلاق مقولتها التصويرية :

والدنيا مئذنةٌ تدفعُ مئذنةً،

بيتٌ يطوي بيتاً، وزقاقٌ مهجورٌ،

يعدو مذعوراً،

خلفَ زقاقٍ مهجورْ..

لا شك في أن لوحة «الدنيا» معطوفة على ما سبق بـ «و» أعادت صورة الذاكرة السيرذاتية للمكان الأليف «مئذنة تدفع مئذنة / بيت يطوي بيتا» عبر استبدال فعلي العمل في المشهدين المكانيين، ففي حين كان فعل الارتباط بين مئذنة ومئذنة في صورة الذاكرة «تسند» بألفته وحميميته، استبدل به في الصورة الراهنة الفعل «تدفع» بعدائيته وأنانيته.

وفي حين كان فعل الارتباط بين بيت وبيت في صورة الذاكرة «تسند» بكل ما ينطوي عليه من روح محبة وتعاون وتكافل، أستُبدل به في الصورة الراهنة الفعل «يطوي» بكل ما ينطوي عليه من رغبة وشراسة في الإزاحة والاستئثار والتغييب.

وهو ما يقود ضرورةً إلى فكّ عقد التصالح والاندماج المكاني الذي كان سائدا في صورة الذاكرة بين زقاق وزقاق «معقود»، وإشعال فتيل المطاردة والخوف والجنون المتبادل بين «زقاق» موصوف بالموت «مهجور» وآخر مثله، يتحرك أحدهما بذعر خلف الآخر «يعدو مذعورا / خلف...»، على النحو الذي يغيّب فيه صورة الذاكرة المشرقة تماما ليحلّ الرعب قانونا يحكم حركة المكان وفعل الزمن ويسيّج سيرتهما بمأساة الزوال.

على أثر هذا الضغط العالي الذي تعرّضت له الذات الراوية الشاعرة وهي تحكي قصة السيرة والمكان والزمن بأسلوبية سردية منكمشة على ذاتها، لا بدّ لفعالية اللغة وتشكيلاتها الصورية من راحة يهدأ فيها إيقاع المأساة وتركن إلى التقاط أنفاسها استعدادا لإطلاق صيحتها على لسان الراوي الشعري، وتتمثل هذه الاستراحة بفاصل نقطي يشبه موسيقى تصويرية هادئة توفّر مكانا ورقيّاً للقول الشعري تعويضا عن المكان الوجودي :

بعد أن يتحوّل المكان الورقي المجسّد بالفاصل النقطي «............» إلى مكان بديل، تنطلق مقولة الذات الراوية الشاعرة وقد استجمعت كل الأمكنة والأزمنة والحوادث والسير في صرخة واحدة :

زمنٌ،

في وجهي وشمٌ منهُ،

وفي صدري تنّورْ..

في دال «زمن» تتمركز الذاكرة والراهن في حاضنة واحدة، ويتصدّر الجسد ليعلن عن علامته في الزمن «في وجهي / وشم / منه» دالا على ما تبقّى من زمن الذاكرة الجميل وسيرة المكان فيه، ودالا في الوقت نفسه على جرح الزمن الراهن وقسوة وجوده، والحال ذاتها على الصورة الموازية «في صدري / تنّور» حسرة على زمن الذاكرة، وألما على زمن الراهن.

إن قصيدة «أوراق المحلّة» تمثّل خطابا مركزيا جامعا في إطار التمثيل الشعري لعتبة العنوان الكبرى «أوراق من مخطوط موصلي»، منتجا لعلامة سيميائية جوهرية تغطّي تجربة الزوال وتعيد إنتاج سيرة المكان بآلية زمن شعرية تنهض على الاختزال التصويري العالي والحساسية الشعرية الرهيفة، وشحن لغة التعبير بأكبر طاقة ممكنة على التحفيز والإيحاء والإثارة والتعاطف، داخل بنية شعرية عمارية متماسكة ومشيّدة بخبرة تقانية تحسن التعبير والتدليل والتشكيل والتشعير معا.

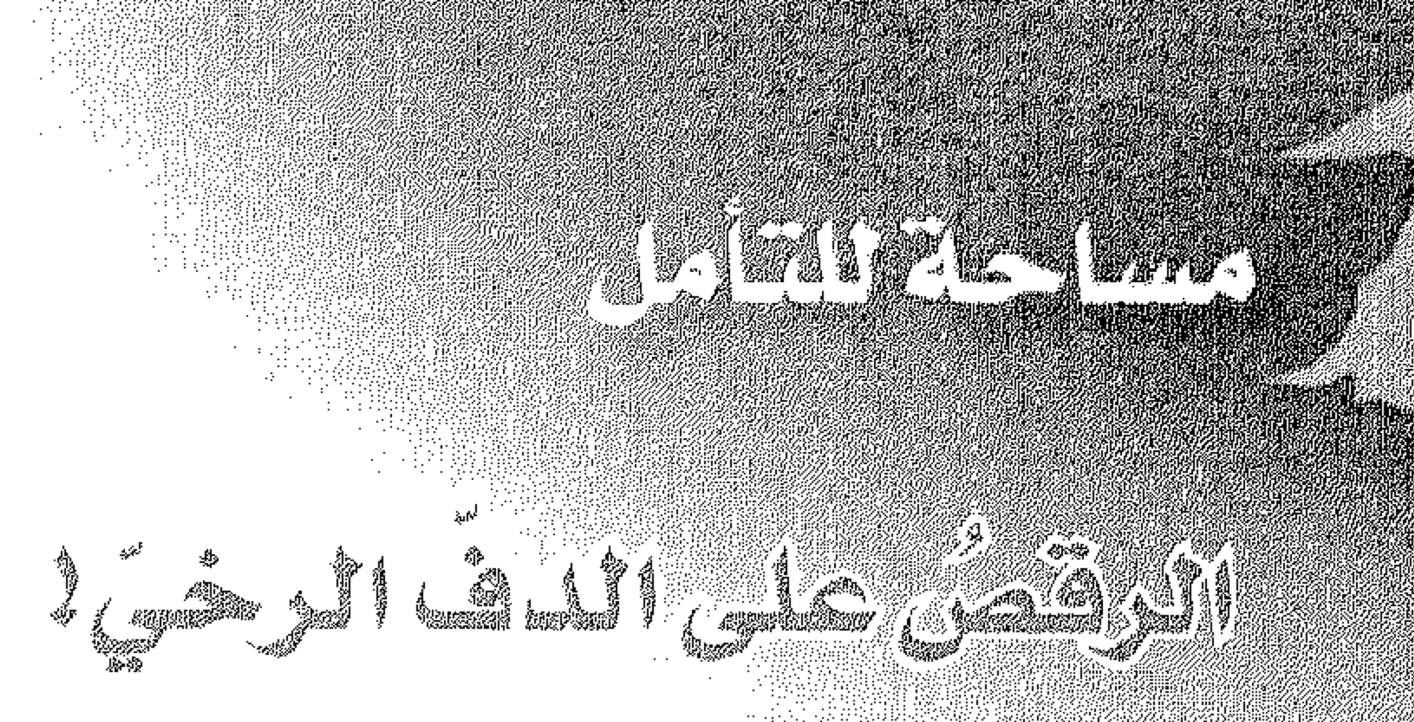
---

*أكاديمي من العراق

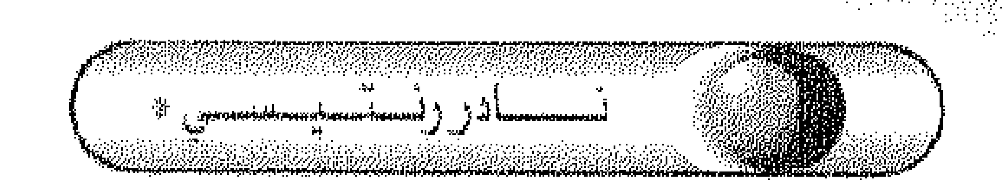
هوامش :

(×) حرق في فضاء الأرق، معد الجبوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

(××) يتألف الديوان من (١١٣) صفحة تشغل فيه قصائد «أوراق من مخطوط موصلي» من ص : ٧٦ ـ حتى النهاية.



الرقصُ على الدفّ الرخيّ!



ظنّ ذلك الطبّال الأسمر الذي كانه النجم الراحل أحمد زكي في فيلم «الراقصة والطبّال» أنّ بمقدوره إماطة الطريق عن خطى الراقصة اللعوب، حين جحدت بنعمته عليها، بعدما أطلقها على المسارح المترعة، نجمة تخفق بجسدها إنْ نبضتْ طبلته المشدودة..

ظلّ ذلك الشاب، ممسكا بوهمه، وتأثير طبلته، وفرقته الموسيقية الشرقية، على أذواق الجمهور، فغامر بليلة جسّ فيها وهم، وخرج، بفرقته الوتريّة، إلى الجمهور دون الراقصة. تواترت كفاه على الطبلة، ولم يعبأ بادئ الأمر بالصيحات التي تستحث الراقصة على الخروج. وحين يدرك الجمهور ذلك الكمين الموسيقي الذي استدرجهم إليه الطبّال، يعاجلونه بأطباق الطعام، ساخرين من محاضرته عن أسبقية الأهمية بين الطبلة والرقص.

كانت الراقصة قد انتحت برجل جاهل؛ يعمل هدّام بنايات قديمة حسب مواصفات العلم الحديث. سافرتْ إلى بلاد العلم والجمال، تعود وتستدعي الطبّال للعمل لديها. يبتهج كثيرا لانتصاره، إلى أنْ يكون اللقاء بمشهد مؤلم ينتهي بهزيمته الأولى أمامها، حين تدفع له، جرعة واحدة، الشرط الجزائي عن عقدهما القديم، بمبلغ بدا له حين أتت به الخادمة بطرفة عين، تافها..؛ وهو الذي كان قد وضعه قبل أشهر «سدا عاليا»، يحول بينها وبين الهروب إلى المسارح الرخيصة!

يرتدّ الطبّال إلى حزنه حتى يتربّص بها، متأبّطا طبلته بوجه مشعر على درج «الكازينو»، في وصلتها وهي ترقص على إيقاع توليفة من الدفوف والآلات الكهربائية، لا يتحيّن لحظة ما وهو ينقر طبلته الأثيرة مثل قبلة سطحية؛ لكنهُ يُباغت الجميعَ بنزوله الهستيري إلى المسرح محاولا تصويب الحقيقة. لينتهي إلى الرصيف على وقع اللكمات، متصاحبة مع توليفة الدفوف والطبول الرقيقة، يؤدي تحية لغريمه ويلوذ إلى الليل بطريق خال من المارة، بوجه متورّم، وسالف مقتضب يشي بمحاولة انعتاق من عصر تفسّخ على نحو بدا كأنه انفتاح..

يشعر المشاهد أن القصة تبدو ناقصة، وأنه يتوجّب وجود جزء ثان للعمل، قد يجترح أحدهم امتدادا ذهنيا قصيرا للقصة، لمدّة عشر سنوات حين تعود «نبيلة عبيد» مرة أخرى في فيلم «الراقصة والسياسي»، ولا يعني ذلك بالضرورة أنّ ثمة قطيعة بين الراقصتين من حيث المصاحبة والمستوى الاجتماعي، ربما، يفهمه آخر تمهّل في توقع الأحداث التالية للفيلم الأوّل، تطوّر طبيعي لسيرة الراقصة التي تسقط هدّام الأبنية من محفظتها مثل «جنيهات» فائضة، أو هي، على الأغلب قامت بهدم بناية قديمة لبناء بُرج شاهق..؛ فكان السياسي «صلاح قابيل» الذي يتورّط في العلاقة معها، ويحاول تاليا الاستدراك بزلات أخرى..

.. **ترقص** الراقصة، تميل إلى اليسار على دف، وتأخذ يمينها باستدارة متمهلة مثل فتح باب على شهوة محتملة، بدف آخر، رخي..

تعود الحركة تاليا، إلى أنْ يستقر جسدها في المنتصف رعشة عفيّة، مكتنزة يفيضُ الكثير من البياض الدافئ عن شبه الثوب، يصطحبُ الإيقاع بتوليفة الدفوف الرخيّة، والآلات الكهربائية وصوت خشن.. ؛ مثل الهتاف تماما!

* كاتب وصحافي أردني
Nader_rantisi@yahoo.com

معنى الجدل حول أول نص مسرحي عربي «نزاهة المشتاق، وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق» للمؤلف ابراهام دنينوس

د. عبد الرحمن بن زيدان *

دنينوس

أسئلة البحث عن الحلقة المفقودة في المسرح العربي

لا يزال الإقرار بالبداية الحقيقية للمسرح العربي محكوما بالشك تارة؛ ولا يزال مشروطا باليقين تارة أخرى، وذلك حين تثار مسألة هذه البداية ـ أو البدايات ـ وما يحيط بها من حقائق، أو تواريخ يدلي بها مؤرخو الظاهرة المسرحية في الوطن العربي وهم يقومون بالحفر في مخزون الوثائق والمخطوطات والتقارير الموجودة بغية التخفيف من وطأة التضارب المتحكّم في مستويات الإقرار النهائي بهذه البداية.

هذا الإقرار مع الشك، وهذا الشك أحيانا مع اليقين، يجعل كل قراءة تأويلية لهذه الوثائق، ويجعل كلّ بحث فيها، أو تنقيب داخلها عن الحلقات الضائعة من تاريخ هذا المسرح فعلا نقديا يتسّع ويتضّح حسب الأطروحات المقدّمة حول هذه البداية، وحول شروط ومقوّمات الموضوعية؛ ويضيق ـ أحيانا ـ حسب ما يتوفّر عليه أو لا يتوفّر عليه هذا الناقد أو ذاك من قدرة على النبش في ذاكرة الرّفوف، ومعرفة حدود توزع هذه القراءة بين المحلي القطري وبين العام العربي.

إنها العملية القرائية التي ظلت ـ دوما ـ قراءة رهينة تقويم قائم على ما تمّ التوصل إليه من طرف هؤلاء الباحثين، وظلّت مرهونة بوضعه فوق كفة الميزان النقدي والعلمي لإخضاع هذه الظاهرة ـ كما يمثلها النص المكتوب بخاصة ـ للتوضيح، والتدقيق والتحقيق حتى لا تختلط هذه الحقائق؛ وحتى لا تتشابه معطياتها، وحتى لا يماثل بعضها البعض الآخر، لأن لكل بداية لهذا المسرح سياقاتها التاريخية والاجتماعية والثقافية، وما من ناقد أو باحث إلا ويعمل في هذه السياقات على رصد المحفزات الذاتية والموضوعية التي تجعله يرجّح تاريخ هذه البداية في سياق بلده، أو في سياق العلاقات التي تربط وطنه بثقافات أخرى، ومرجعيات أخرى.

ومع كل بداية يعلن فيها هؤلاء الباحثون عن بدايات المسرح العربي، نجدهم يعيدون إلى حالة الشك كل الكتابات النتائج والأحكام التي سبقهم بها غيرهم، ويعيدون النظر في هذه البداية بالتدقيق، والفحص، والمقارنة، لأن كل ناقد، وكل مؤرخ لتاريخ المسرح العربي يريد أن يقدّم تاريخا مضبوطا يدافع عن صحّة ما أتى به، ويدعمه بسلامة رأيه، ويضفي عليه شرعيته، ويقدّم حقيقته، ويريد أن يقبض على التاريخ الحقيقي لهذا المسرح بعد أن أخضع معلوماته إلى التأويلات المقنعة التي تبعده عن الشطط في استعمال وتوظيف المنهج القاصر أو الأدوات الناقصة.

هذا البعد عن هذه الحالات ـ في رأي كثير من النقاد ـ سيبعد هذه الشرعية عن كل خلل في الموضوع، أو خطأ في تشغيل المنهج، أو لُبس في السياق؛ أو هشاشة في بناء الحقائق، وبعض مؤرخي الظاهرة المسرحية في الوطن العربي يشعُر بثقل هذه المسؤولية الملقاة على

عاتقه في إجلاء هذا التاريخ؛ فيرجع إلى هذه الظواهر المسرحية لأنّه يعدّها نتاج العبقرية الشعبية العربية ذات الاختلاف في البناء، وذات التنوع الأخّاذ، فيقصد بتحليل مكونات الظاهرة - في تجلياتها الفنية كفرجة - أو بتحليل مكونات الظاهرة - في تجلياتها الفنية كعرض مسرحي، أو بتحليل مكوّنات النص في تمظهُراته اللغوية والبنائية والدرامية، بناء الأدلة والبراهين التي تقطع الشك باليقين؛ وتضع حدا باليقين لكل الأحكام الجاهزة القائلة بغياب المسرح من الثقافة العربية، فيقدّم مجموعة من الحجج والبيانات التي يدافع بها على وجود هذه الظواهر كمسرح كان في البدء موجودا، وكان في الامتداد يتنامى في الحياة العربية وهو يعاني في مخاض الولاة من كل هواجس التشكّل والبحث عن الاكتمال.

لكن الاختلاف في تحديد تاريخ مضبوط لهذا المسرح، ودعم القول والأحكام بالقراءة المتأنية كثيرا ما يجعل الآراء متضاربة؛ ويجعل الأحكام متنافرة، والنتائج التي يتمّ التوصل إليها مخيّبة لأفق توقّع المتلقي، وحتى ولو تقاربت هذه الآراء في ما تقدّمه من حقائق وتواريخ، فإنها تظل نسبية، لأن البحث حول هذه البداية سيظل مستمرا بحكم الاختلاف الكائن بين مكونات الثقافة العربية وقيمتها الرمزية في كل أقطار الوطن العربي؛ وسيظل فعلا متفاعلا مع كل التوجهات التي تقوم بحفر أركيولوجي دقيق في الذاكرة المسرحية العربية، وتقوم بحفر حقيقي في الوثائق والمستندات، بغية تسليط الأضواء على الأزمنة المسرحية المُعتمة في عمر هذا المسرح، وإنارة الطريق أمام الكتابة النقدية التي تريد التوكيد على وجود مسرح، أو تنفي وجود كتابة عن المسرح للتأريخ لوجوده وفعالياته بشكل دقيق وموضوعي، خصوصا حين تغيب الوثيقة والمستندات.

من هذا الطرح الإشكالي في البحث عن الحلقة الضائعة - أو المفقودة - في المسرح العربي، يكون ظهور الجديد في هذا الموضوع عاملا قويا سيساعد - بكل تأكيد - على إعادة النظر في بعض المسلمات التي واكبت، أو جانبت، حقيقة وجود هذا المسرح، لأنها نتائج لم تعد تمثّل الحقيقة المطلقة التي تكتب تاريخ ميلاده المضبوط، خصوصا حين يتعلّق الأمر بالنص المسرحي المطبوع.

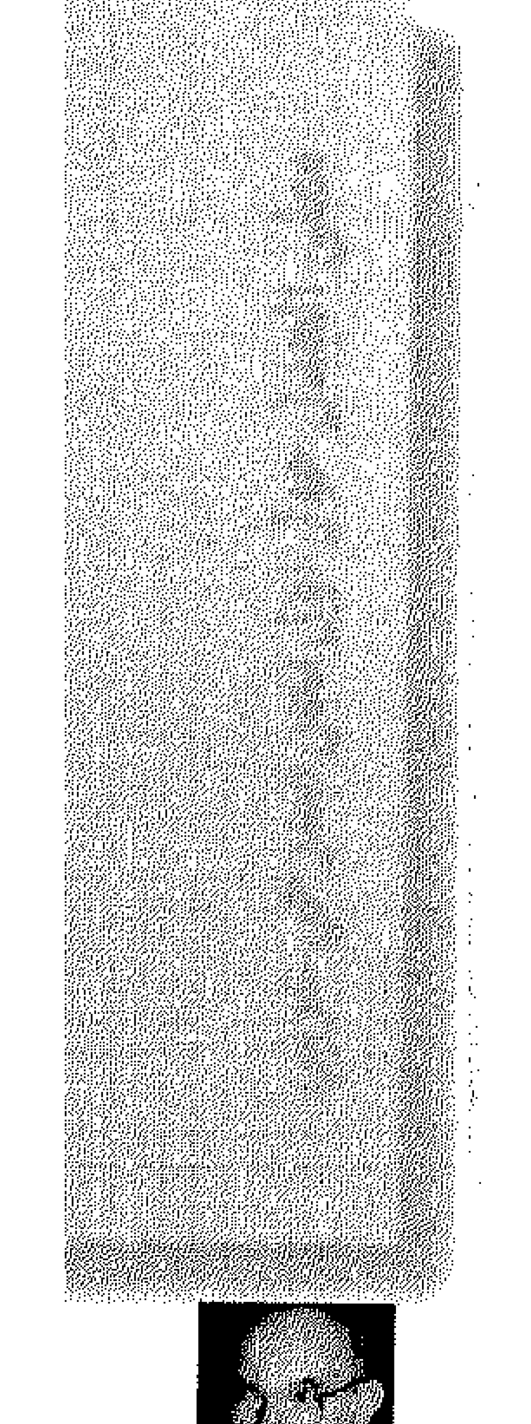
كثُر التسابق المعرفي - وأحيانا الإعلامي - حول بدايات المسرح العربي، واحتدّت أنفاس الكتابة في هذا الموضوع

وبين القول المطلق بوجود حلقات ضائعة من تاريخ المسرح العربي، وبين الحكم المحدد في تحديد ميلاد هذا المسرح بالوثيقة الناطقة، كثُر التسابق المعرفي - وأحيانا الإعلامي - حول بدايات المسرح العربي، واحتدّت أنفاس الكتابة في هذا الموضوع وتضاعفت لتحقيق السبق الثقافي الذي يأتي بالفتح الجديد، ويدافع على ريادة التجربة في إحدى الأوطان العربية وذلك بهدف الوصول إلى الإعلان عن أن هذه البداية من جغرافية محددة، ومن ثقافة محدّدة - أيضا - حتى ولو كانت لا تقدم كل الملامح والقسمات الواضحة لهذا المسرح، ولا تقدّم المستلزمات الكافية لبناء التصورات الحقيقية لهذه البدايات.

إلا أن هذا الاختلاف في أشكال البحث عن جزئيات ومنطلقات النتائج المعروفة، لا يتعلق بتجزيء المجزأ، أو تفكيك المفكّك، أو إضفاء صيغة التنافر على الخصوصيات البحثية عند كل باحث على العناصر المكونة لهذه الظاهرة المسرحية أو تلك، بل أن منطلق احترام السياقات العربية في الزمان وفي المكان؛ وإعطاء الاعتبار لكل المقومات التاريخية التي تحكم التجربة المسرحية في الجغرافيات الثقافية والفنية العربية في الوطن العربي؛ يجعل من كل بداية مسرحية؛ ويجعل من كل امتداد لها في هذه السياقات محكومين - كبداية وامتداد - بنوع الثقافات، والذهنيات، والاختيارات السياسية المتحكّمة في شكل التفاعلات الحضارية التي تحكم الصيرورة التاريخية العربية بنوع الاختيار الذي تتأسس عليه هذه البداية المسرحية، حسب البدايات المفترضة التي روّجتها بعض الكتابات، والدراسات المحمّلة بالأحكام العامة.

ومع هذه البداية المسرحية المُفترضة، أو ما جاء بعدها من تجارب مسرحية، يكون النقد المواكب لها فعلا إبداعيا بحثيا يعيد كل القراءات إلى فعل قراءة أخرى، ويقلّب جوانبها ببحث آخر يقرّب بين المختلف في الاختلاف؛ ويتلمّس وجود نقاط التقاطعات والتكامل في هذا المختلف الموجود للتوكيد على أن بداية المسرح العربي بدايات، فيها الملتبس، وفيها الواضح، فيها الكامل، وفيها الناقص؛ فيها المجدّد، وفيها المقلّد والمقتبِس، فيها الموجود، وفيها الضائع وفيها المبتور، ومع هذا الافتراض والتوكيد تكون أشكاله أشكالا، ويكون امتداده امتدادات لا تعرف حقيقتها إلا بالمعنى الذي يعطيه هذا الاختلاف في البحث لوجود الكائن والممكن، وهو يستولد وجوده من الوثيقة ليعرف تاريخ ميلاده الحقيقي بالنص المكتوب والمنشور والمطبوع، وليس الاقتصار - فقط - على الحديث عن الفرجات الشعبية المعروفة بشفويتها، وآنيتها، والتي اصطلح على تسميتها بالظواهر المسرحية.

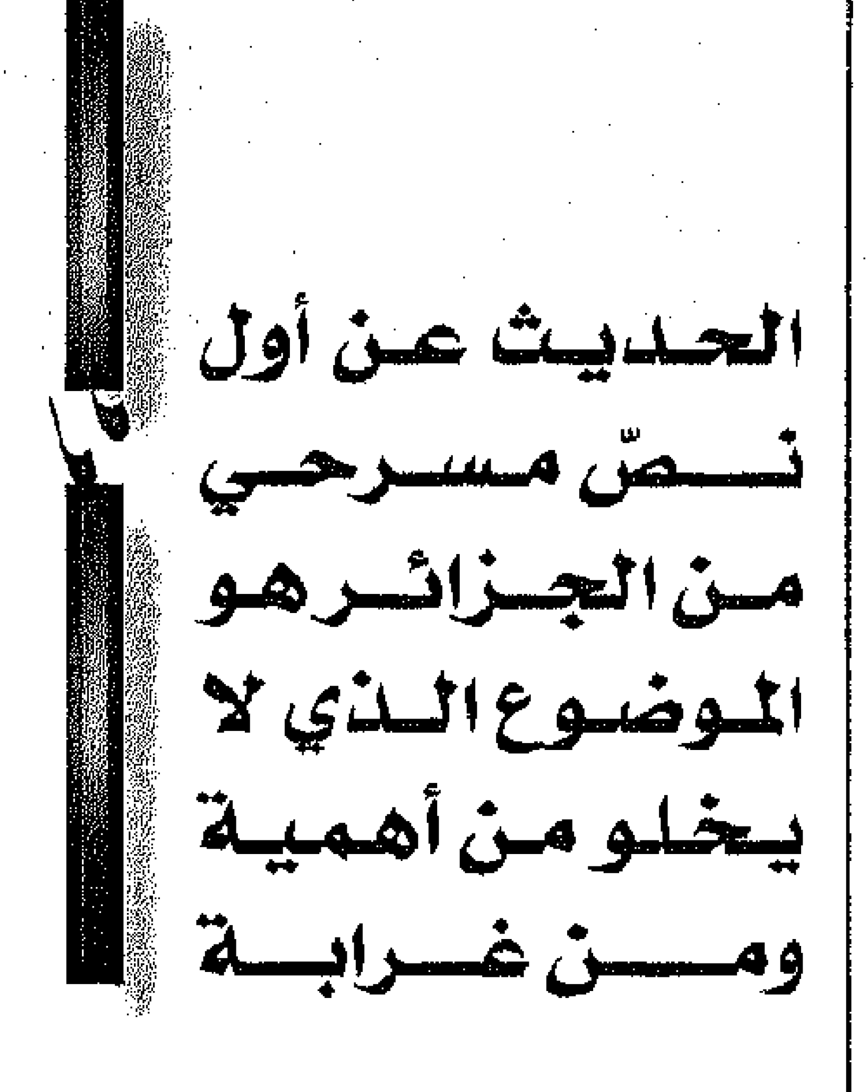
وبين الكائن الذي صمتت عن ذكره كتابات المؤرخين الذين لم يهتموا بهذه الظاهرة الوليدة؛ متمثلة في النص المسرحي المكتوب، والممكن الذي يتأسس كظاهر تأخذ معناها من معاينة النقد المسرحي لمكوناتها في النص المطبوع وهو يفرز عناصرها من النص المؤلّف لبناء الأحكام، ويدفع به ليتشكل كفعل قراءة، كان هذا الممكن الذي لم يغفل عن ذكره المندهشون بتشكل الظاهرة المسرحية يقدّم موضوعه للباحثين بعد أن رأوا فيه موضوعا مؤهلا كي يصبح ثيمة مكتملة العناصر للتأريخ لهذه الظاهرة التي انتبه إليها النقد والنقاد بعد أن قلب الكتاب المسرحيون الرواد كل أشكال العلاقة بينهم وبين الكتابة السردية وأشكالها، وغيروا العلاقة بينهم وبين أشكال الفنون التي كانت موجودة، وأدخلوا للسياقات العربية ممارسة فنية بصرية جديدة



متمثلة في معاني تلقي الفنون وأشكال الفرجة، وأشكال الاحتفالات بالفرجات المعدّلة حسب النموذج المستورد من الغرب، ممّا جعل النقد والبث المسرحي يوضع أمام محك التأريخ للظاهرة والكتابة عنها.

من هنا جاء التوثيق لبعض الحلقات الضائعة من تاريخ المسرح العربي كمرحلة داعمة للحديث عن هذا الموضوع الذي كان مخبأ في الأدراج المهملة، أو كان ضائعا بين الوثائق والمخطوطات المنسية، وجاء تحقيق نصوص الرواد ليتمّ نفض الغبار عنها، للزيادة في إثبات دور الجاليات والأقليات التي كانت تعيش موزعة على الأقطار العربية، في الإسهام في بلورة وإغناء الثقافة المحلية بالفنون وبالأشكال التعبيرية التي تنتمي إلى ثقافتها للوصول إلى نهضة حضارية جماعية، يشارك فيها الكل من أجل الكل، وذلك من أجل وحدة النسيج الاجتماعي في الاختلاف العقدي والطقوسي والثقافي الذي يمثل الخلفية الحقيقية لشكل الانتماء إلى الوطن الواحد، وكانت الكتابة المسرحية شكلا من أشكال هذا التفاعل بين مرجعيات كثير من الجاليات والأقليات التي عاشت متجاورة بتسامح وتعايش مع الفعل الثقافي العربي، بل كانت فيه مشاركة ومؤثّرة، ومتميّزة.

وضمن سؤال هذه البدايات، وضمن الإصرار على وصل هذا المسرح بالنص المسرحي المكتوب، جاء الاهتمام بأوّل نص مسرحي مكتوب في عمر المسرح العربي، ليعيد به النقاد كثيرا من حقائق القول ببدايات المسرح العربي إلى الواجهة، وليشكّكوا في القول إن المسرح العربية بدأ بالاقتباس ومحاكاة المسرح الفرنسي - بخاصة - وليجعلوا من هذا الشكل النصي فتحا جديدا كما يقولون، وهو ما انبرى إلى الحديث عنه المستشرق فيليب سادجروف والباحث صاموبل موريه، والباحث الجزائري مخلوف بوكروح وهم يقدّمون مسرحية الكاتب اليهودي أبراهام دنينوس «نزاهة المشتاق، وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق»، ويعتبرونها أول نص مسرحي عربي مكتوب وغير مقتبس، وهي المسألة التي تسترعي وقفة خاصة نقدّم من خلالها



الحديث عن أول نصّ مسرحي من الجزائر هو الموضوع الذي لا يخلو من أهمية ومن غرابة

رأي هؤلاء الباحثين، ونستجلي الخلفيات التي حرّكت البحث لديهم، ونعاين معنى القول إن هذا النص المسرحي هو أول فعل كتابة درامية عربية تأليفا وطباعة.

أية دلالة لأول نص مسرحي من الجزائر؟

الحديث عن أول نصّ مسرحي من الجزائر هو الموضوع الذي لا يخلو من أهمية ومن غرابة، بعيدا عن كل نظرة ضيقة يمكن أن تصادر حرية قراءة التعدد الثقافي والفني الذي أسهم في تفعيل ثقافات الأقطار العربية، وهو موضوع يتعلق بالنص المسرحي المؤلّف الذي أعلن عن بداية حياة النص المسرحي العربي وهو يشكّل بدايات هذا المسرح، وهو - في الغالب - نص مكتوب باللغة العربية، ومؤثث بلغات أخرى للجاليات والأقليات، سواء على مستوى التركيب اللغوي، أو على مستوى اختيار الأسماء، أو أثناء التعامل مع الأماكن والفضاءات العربية، والرموز التراثية المحلية والدينية، خصوصا تلك التي كتبها اليهود في المغرب، وفي الجزائر، وسورية، ولبنان، والعراق، ومصر، حيث التداخل اللساني، والثقافي يشكل علامة بارزة في كثير من نصوص الرواد.

والنص المسرحي العربي الذي يدخل ضمن بدايات النص المسرحي المكتوب، بعيدا عن الفرضيات المغلقة، ويمثل بداية أخرى للظاهرة المسرحية في الوطن العربي، ويسهم في توضيح ملامح وخصوصيات هذا التعدد، هو هذا النص الذي طبع في الجزائر عام ١٨٤٧، ويحمل عنوان «نزاهة المشتاق، وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق» للمؤلف اليهودي أبراهام دنينوس، وقدّمه لأول مرة الباحث البريطاني رئيس قسم الدراسات الشرقية بجامعة مانشيستر الباحث فيليب سادجروف رفقة الناقد والباحث صاموبل مريه؛ ونُشر في كتاب شامل عن مساهمة اليهود في النهضة العربية في القرن التاسع عشر، وخصوصا في التأليف المسرحي العربي، وهو يحمل عنوان Jewish Contributions to nineteenth century Arabic Theatre، Published by oxford University Press on behalf of the Manchester ١٩٩٦ وقد أعاد الباحث الجزائري مخلوف بوكروح نشر هذه المسرحية في كتاب مستقل، محققا، ومقدّما للمسرحية بمقدمة فيها نعتها بأنها أول نص مسرحي عربي حديث.

وكل هؤلاء الباحثين يعيدون طرح بدايات المسرح العربي من جديد، ويتفقون في مواضيع ومنهجية تقديم هذا النص، ويختلفون في إستراتيجية وأهداف الاتفاق بينهم، فهم يجعلون من هذا النص المسرحي بداية كتابة النص المسرحي العربي بكل ما تحمله هذه الكتابة من هواجس تأسيس خصوصيات الكتابة الدرامية خارج نطاق التقليد والمحاكاة، أو الاقتباس، أو الترجمة، ويقومون بوصف دقيق لطبيعة تشكّله الفني والدرامي الذي على ضوئه قدمت التجربة المسرحية في الجزائر أول نص مسرحي مطبوع طباعة حجرية، ومكتوب بخط مغربي جزائري، وهو النص الموجود بمكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس تحت رقم ٢٤٨٢ بإهداء المؤلف أبراهام دنينوس. أما الاختلاف في الاستراتيجية والأهداف والخلفيات فيظهر في المقدمتين المكتوبتين في كل مصنف، الدراسة المستفيضة لفيليب سادجروف وصاموبل مريه لكتابهما حول سياقات المسرح العربي ومساهمة اليهود في النهضة المسرحية العربية، والمقدمة التي كتبها مخلوف بوكروح للتعريف بمسرحية أبراهام دنينوس في سياق المسرح الجزائري.

في هذين المصنّفين نجد أنفسنا أمام نوعين من التحقيق، وأمام منهجين

مختلفين في ضبط آليات اشتغال هذا النص المسرحي، وأمام الاتفاق في الكليات التي تُكوّن النص، والتباين الجليّ في تقنيات المقاربة اللغوية والبنائية لهذا النص، وعلى الرغم من هذا الاختلاف، فالمؤكّد أنّه اختلاف تحرّكه منطلقات وقناعة كل باحث حسب الأهداف والمرامي المرسومة لأفق بحثه ودراسته.

هنا نتساءل:

- ما منهج هؤلاء الباحثين في التعامل مع هذا النص المفاجأة؟
- وكيف قدّموا هذه المسرحية في سياقها الخاص الذي هو النص؟
- وكيف رصدوا مراحل تشكّلها في سياقها العام الذي هو مساق نهضة المجتمع العربي الموسوم بالتعدد الثقافي الذي سهّل عليه بناء قنوات للحوار مع الذهنيات المختلفة، والثقافات المتعددة، والفنون الغنية بعمقها الإنساني، مما ساهم في تكوين صورته وواقعه ومتخيّله بهذا النص المسرحي؟"

منهج سادجروف وموريه في تقديم أول نص مسرحي عربي

المصنف الأول يحمل عنوان "Jewish Contributions to nineteenth century Arabic Theatre" وقد صدر بشراكة بين جامعة آكسفورد وجامعة مانشيستر عام ١٩٩٦ وهو عبارة عن بحوث مفصّلة ودقيقة حول مساهمة اليهود في نهضة المسرح العربي في القرن التاسع عشر، كتبه صاحباه باللغة الإنجليزية، وفيه تحقيق لكثير من المسرحيات التي كتبها يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر، لكونهم يعدّون أنفسهم مكوّنا أساسيا للنسيج الوطني والثقافي والفني الذي ينتمون إلى رقعته الجغرافية. وهو ما فصّل الحديث فيه سادجروف ومريه في دراسات ومقاربات نقدية طويلة فيها كل تفاصيل هذا المكوّن تناولا فيها دلالات هذا النسيج بكلّ تمظهراته الحقيقية، مؤكّدين (على أن اليهود لعبوا دورا مهما في هذا النسيج . وهو دور. يمثل جسرا بين مختلف الثقافات. خصوصا الثقافات اليهودية، والمسيحية والمسلمة. وفي مجال المسرح فإن اليهود . مثل المسيحيين . تمسكوا بمميزات المسرح اليوناني) (١).

وفي تحديد هذا النسيج الثقافي والفني استعرض هذان الباحثان مجموعة من المواضيع والأبحاث تتعلق بالطقوس الاحتفالية الخاصة بالمجتمع اليهودي وبتاريخ المسرح اليهودي، وتتبّعا المراحل التي قطعها الرواد المسرحيون في تأسيس المسرح العربي، وأشارا إلى مسألة نشر المسرحيات، وتقاليد الدراما العربية، ونهضة اليهود في الشرق الأوسط، وقدّما مقاربة نقدية تحليلية لمؤسس الصحافة والدراما في مصر يعقوب صنوع، وتتبعا رواج الصحافة اليهودية والنشر، وتطور المسرح في المغرب، والأشكال الدرامية ما قبل مسرحية، والمسرح الأوروبي، والمسرح العربي الحديث في تونس، وتاريخ المسرح اليهودي باعتباره تقليدا فنيا لجالية "Sephardic" في شمال إفريقيا، حيث ربطا ما بين المسرح والاحتفالات الدينية.

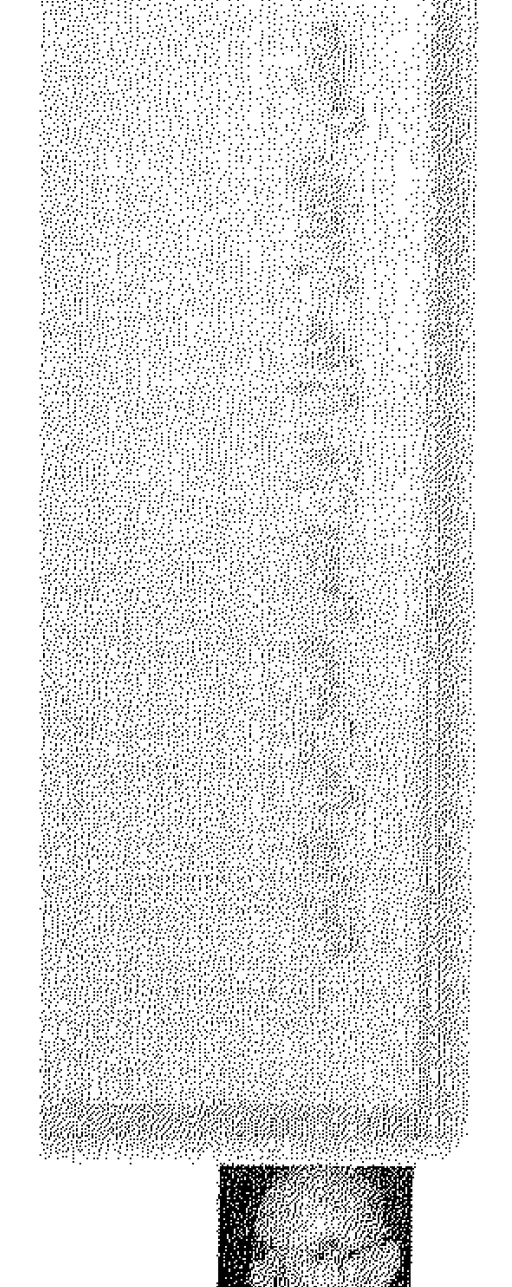
وزع فيليب سادجروف وموريه، قضايا الكتاب ومكوّناته على مدخل موسوم بالتفصيل الدقيق لتاريخ المسرح العربي

لقد وزع فيليب سادجروف وموريه، قضايا الكتاب ومكوّناته على مدخل موسوم بالتفصيل الدقيق لتاريخ المسرح العربي، وموسوم . أيضا . بالإشارة إلى التجارب المسرحية، ووضعا وصفا دقيقا لتقنيات كتابة النص في المخطوطات المتوفر لديهما، وتناولا بالتحليل . في أربعة فصول موزّعة على مباحث . ظاهرة المسرح في ليبيا والمغرب، والمسرح في الجزائر، وخصّا الفصل الثالث لمسرحية "دنينوس" التي يصفانها أنّها أول نص مسرحي مطبوع، ثم تناولا بالتحليل والتأريخ للمسرح ظاهرة المسرح في سورية.

ويسلط الباحثان الأضواء على النهضة الثقافية اليهودية في الشرق الأوسط من خلال النشر، ودور الصحافة اليهودية في هذه النهضة ليصلا إلى الحديث عن تطور المسرح في المغرب، والمسرح الأوربي، والمسرح التونسي ومسرح اليهود في تونس وفي ليبيا والمغرب وفي الجزائر.

وأهم مظاهر هذه النهضة التي تبرز مساهمة اليهود في نهضة المسرح العربي في الوطن العربي تفصيل الحديث في هذه المساهمة، والوقوف على نوعيتها، وإبراز أشكالها المسرحية، في ستّ مسرحيات توجد بين دفّتي هذا الكتاب وهي كالتالي:

- مسرحية جزائرية لأبراهام دنينوس المترجم في محكمة الجزائر.
- مسرحية سورية مُعرّبة، وموضوعة للأخوين أنطون وإلياس شحبيل: "المريض الوهمي"، "خطاب إلى رئيس المدرسة الإسرائيلية إنتهاء السنة" تأليف المعلم أنطون شحبيل. "مدّعي الشرف" "انتصار الفضيلة أو حادثة الإبنة الاسرائيلية". "ناكر الجميل". "ذبيحة إسحق".



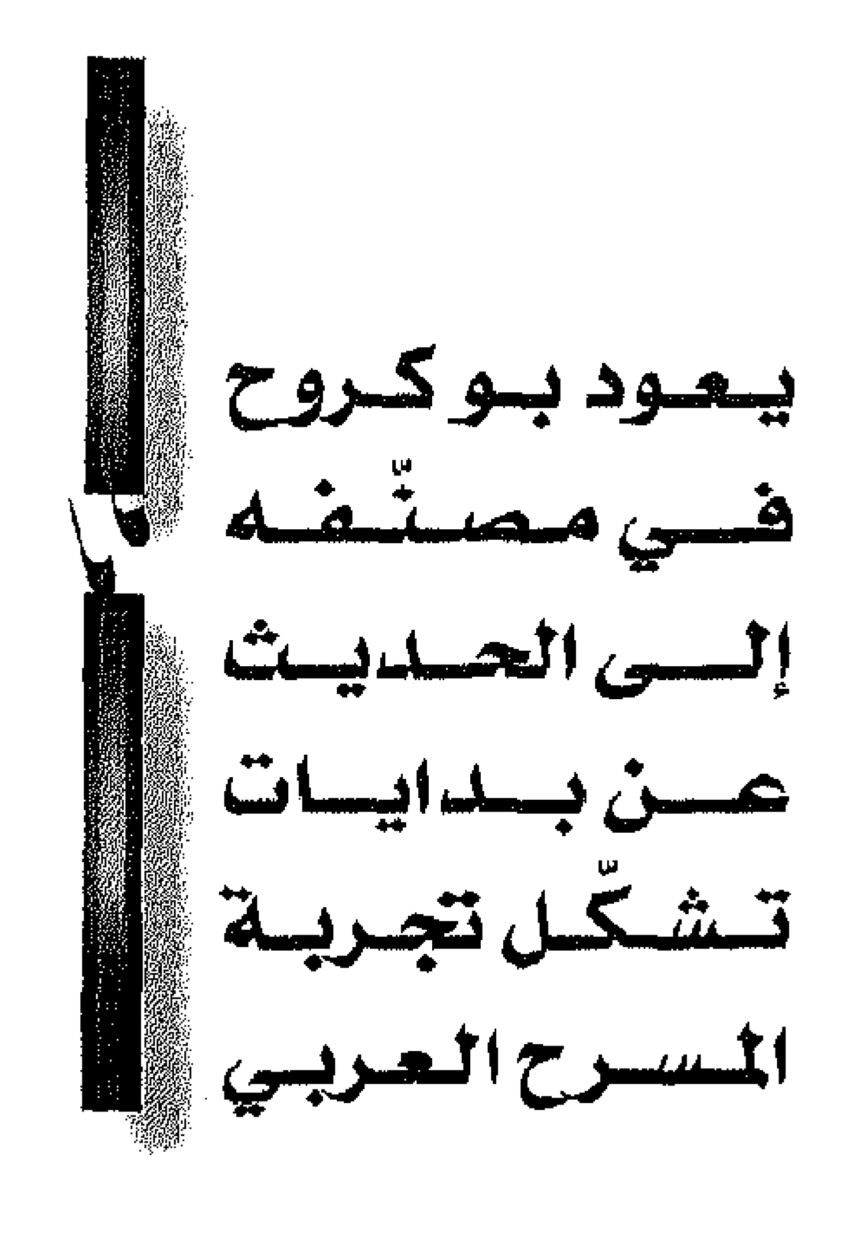
وكل التفاصيل المقدمة في هذا السياق توظف توظيفا دقيقا المرجعيات التاريخية التي يتطلبها المنهج التاريخي للوصول إلى الحديث عن مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة المشتاق في مدينة الترياق في العراق" كأول مسرحية عربية مطبوعة ومنشورة.

وما يهمّنا في هذا المصنّف، ليس هو قراءة مكوناته، وتفصيل الحديث فيه، ولكن الهدف هو التعرّف على الكيفية التي سلكها الباحثان في تقديمهما لنص أبراهام دنينوس بمنهج التدقيق، وردّ بعض الأبيات الشعرية إلى مصادرها العربية، وهو المنهج الذي حدّد ملامح ومكونات تحقيق المسرحية كالتالي:

- وضع الأقواس وتوظيفها حسب أسماء البحور العروضية والاستدراكات والحروف والكلمات التي أسقطها المؤلف.
- وضع الأقواس للإشارة إلى البيت الشعري، أو الجملة المقتبسة من ديوان شعري آخر.
- استعمال الخط المائل للدلالة على نهاية الصفحة أو الورقة.
- التنبيه إلى الخطأ النحوي أو الإملائي، أو الكلمة العامية.
- تحديد الأبيات الشعرية التي اقتبسها المؤلف من كتب "ألف ليلة وليلة".
- الاعتماد في صياغة بعض حوارات النص على كتاب "كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار" تأليف عز الدين بن عبد السلام ابن أحمد بن غانم المقدسي.
- الاعتماد على أبيات شعرية اقتبسها المؤلف من قصيدة الإمام أبي عبد الله محمد بن إدريس الشافعي.
- تضمين بعض الأبيات الشعرية المأخوذة عن ابن زريق البغدادي في البنية الحوارية في النص.
- أن بناء المسرحية يعتمد على أقسام موزعة على فصول معنونة حسب المقام والمقال.

بهذا المنهج توخّى الباحثان الوصول بمشروعهما الأكاديمي في البحث عن جذور المسرح العربي إلى تخليص هذا النص المسرحي من كل الهنّات والأخطاء لجعل التحقيق مقاربة نقدية ناجحة بفضل تقنيات التحقيق والضبط العلمي للمستويات المكوّنة له على الصعيد التركيبي والنحوي والبلاغي، وإرجاع بعض أنساقة إلى مصادرها، وحول هذا التحقيق يقولان: (حاولنا نقل المخطوط بأمانة تامّة، وأشرنا إلى أي تعديل أدخلناه على الأبيات الشعرية ليستقيم الوزن، وخاصة في الكلمات التي أسقطت منها بعض الحروف، كما نقلنا الجمل والكلمات التي وردت في هذه المسرحية باللغتين الفرنسية والعبرية بالحرف الواحد، وإذا وردت هذه الكلمات بالعربية مثل "باردون" (العفو، باللغة الفرنسية)أو "شالوم عليخيم" (السلام عليكم، باللغة العربية)، أثبتناها كما وردت في المخطوطة. كما نقلنا الكلمات العامية كما هي بما في ذلك قلب حرف الذال إلى الزاي (زات = ذات)أو السين إلى الثاء(ثناء = سناء) والهمزة إلى الياء"نايم بدلا من نائم") (٢)

وبهذا يكون كتاب "Jewish Contributions to nineteenth century Arabic Theatre"للباحثين فيليب سادجروف وموريه إضافة نوعية للدرس النقدي الذي يهتم بتاريخ المسرح العربي، لكن من منظور آخر، هو منظور مساهمة اليهود في النهضة المسرحية العربية، التي تعطيهم الريادة في كتابة النص المسرح المؤلّف والمنشور، هذا الكتاب الذي سيظل متبوعا بسؤال هذه الريادة، وسيظل محكوما بما سيأتي به البحث . استقبالا . في مجال المسرح لإبقاء هذه الريادة قائمة إذا لم يظهر نص مسرحي عربي آخر، أو يعيد النظر في هذه المسلّمة حين يتمّ اكتشاف نصوص أخرى تكون قد ساهمت في تأسيس عمر المسرح العربي الذي ضاعت كثير من الوثائق والمستندات التي تتحدث عن أزمنته وتجاربه.



لقد فتح هذا الكتاب الباب على مصراعيه أمام دراسات أخرى تحدثت عن نص دنينوس الجزائري فقط، دون النظر إلى العرق أو الديانة، والمقصود هنا الكتاب الذي قدّمه مخلوف بوكروح، وقدّم فيه مسرحية أبراهام دنينوس كأول نص مسرحي تأليفا وطباعة.

أول نص مسرحي عربي تأليفا وطباعة

أما المصنف الثاني للباحث بوكروح فقد كتب على غلافه العناوين التالية: (إبراهيم دنينوس . نزاهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق . أول نص مسرحي عربي حديث تأليفا وطباعة.تحقيق وتقديم:مخلوف بوكروح) وطبع عام ٢٠٠٣ في المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية . وحدة الرغاية، الجزائر، وضمّ بين دفّتيه مقدّمة عن تاريخ المسرح العربي والجزائري والمسرحية، وهو من تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، وفيه يصف مسرحية (نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق) . كما فعل الباحثان السابقان . بأنه :(نص مسرحي عربي حديث تأليفا وطباعة)، وفي مقدمته يعود إلى الحديث عن بدايات تشكّل تجربة المسرح العربي، ويناقش آراء النقاد حول هذا الموضوع، ويعرض لآراء كل من يعقوب لاندو، ومحمد يوسف نجم، ومحي الدين بشتارزي. وعلى الراعي، مشيرا إلى التجارب المسرحية لكل من يعقوب صنوع، ومارون النقاش، وعبد الرحمن الشرقاوي، مبرزا آراء هؤلاء كالتالي:

- أن المسرح العربي تمّ عن طريق النقل.
- أن الثقافة العربية كانت متخلّفة جدّا

إلى درجة لم تسمح بولادة فن راق متكامل كفن المسرح.

- طبيعة العقلية الشرقية التي حالت دون ظهور هذا المسرح.
- اعتبار المسرح "العربي" نسخة من المسرح الأوربي.
- مسألة اللغة التي اعتبرها "جاك بيرك" معيقا لأنّها تحول دون البناء التراجيدي للدراما كونها لغة جامدة.

وبعد الحديث عن المسرحي العربي وتجاربه الرائدة في الاقتباس، والترجمة، والتعامل مع التراث العربي والإسلامي، عرض الناقد مخلوف بوكروح بعض تفاصيل تجربة المسرح في الجزائر، وربط بين هذه التجربة المسرحية وميلادها وتشكّلها، وبين الوجود العثماني حيث كانت اللغة التركية هي لغة السلطة، أما اللغة العربية فهي لغة الشعب الجزائري.

وبين الاحتلال الفرنسي الغربي للجزائر، وبقاء الجزائر محتفظة على قيمة العربية الإسلامية، يقرّ الباحث بوجود تلاحم بين مكونات المجتمع الجزائري، رغم حرب الإبادة التي شنّها هذا الاستعمار على الشعب الجزائري حين عمل على شنّ حرب ثقافية وإيديولوجية استهدفت القضاء على الإنسان الجزائري، ولكن وعلى الرغم من ذلك و(بفضل الروابط الدينية والسياسية واللغوية التي توحّد المجتمع)، يرى (أن العثمانيين لم يهتموا بشؤون الناس الثقافية والعلمية)، وحتى الاستعمار وبفضل اهتمام فرنسا بالثقافة، أو ما شاعت تسميته "الدبلوماسية الثقافية"، فقد ظلّت الهوية الجزائرية تعيش امتحانها التاريخي وهي تسعى إلى توطيد هذه الهوية وتوكيدها.

ويتفق مع باقي المؤرخين والمتابعين للتجربة المسرحية في الجزائر على أن البدايات الأولى للحركة المسرحية الجزائرية كانت مع مطلع القرن العشرين، ويتبنّى كل الأحكام التي قدّمها في هذا الشأن كل من محمد يوسف نجم في كتابة "المسرحية في الأدب العربي الحديث

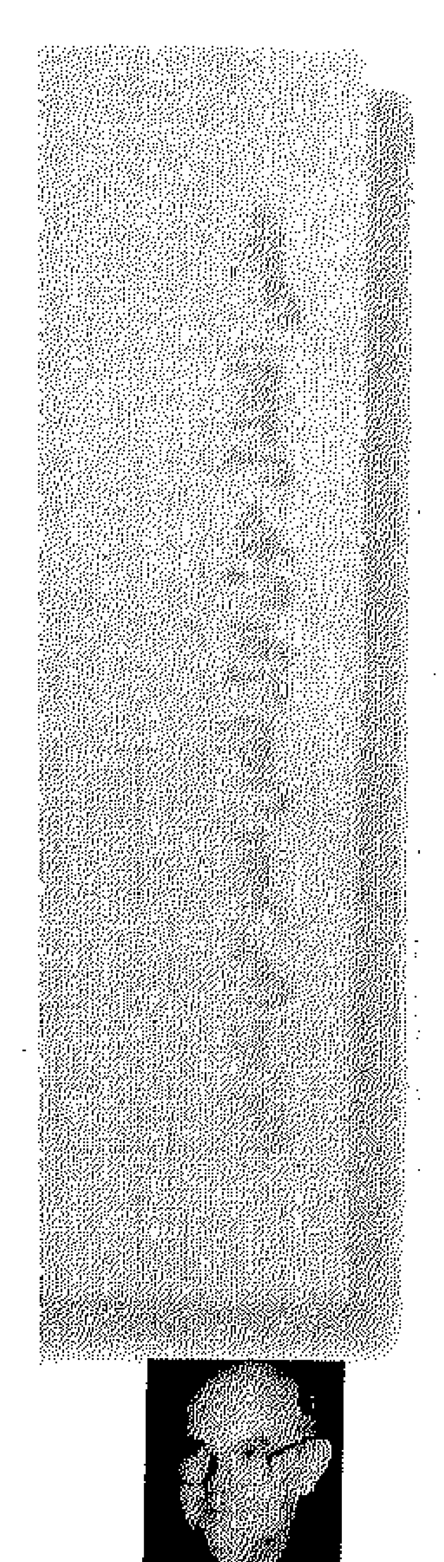
عرض بوكروح بعض تفاصيل تجربة المسرح في الجزائر، وربط بين هذه التجربة المسرحية وميلادها وتشكّلها، وبين الوجود العثماني

١٨٤٧ . ١٩١٤"، ويعقوب لاندو في مصنّفه "المسرح والسينما عند العرب"، والدكتور علي الراعي في كتابه "المسرح في الوطن العربي" و تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا" في كتابها "ألف عام وعام على المسرح العربي"، ودعّم هذه الأحكام بما أورده هؤلاء من معلومات سهّلت عليه أن يستفيد في بناء هذه المقدّمة، وأن يتحدّث عن المسرح الجزائري معتمدا على ما جاء في كتابات سعد الدين ورشيد بن شنب، ومذكرات محي الدين بشتارزي، وعبد القادر جغلول.

ويرى الباحث مخلوف بوكروح أن كل هؤلاء الباحثين والمتابعين للفعل المسرحي العربي والجزائري لم يشيروا إلى مسرحية أبراهام دنينوس في الفترة نفسها التي قدم فيها مارون النقاش مسرحية "البخيل"، ولم يشر إليها إلا الباحث الجزائري أبو القاسم سعد الله بصورة سريعة في كتابه (تاريخ الجزائر الثقافي) حيث استقى معلوماته من جريدة الشرق الأوسط بتاريخ ٢٥ . ٠٣ . ١٩٩٠ اعتمادا على الباحث فيليب سادجروف، ويفسّر ذلك بقوله:(أما فيما يتعلق بمسرحية أبراهام دنينوس، فنذكر مرة أخرى عدم تعرض الدراسات العربية والأجنبية لهذه المسرحية، إذ تشير معظم الدراسات أن البدايات الأولى للمسرح الجزائري ارتبطت بالعرض، أي بالممارسة بالاعتماد . في غالب الأحيان . على نصوص محلية، ولم تعتمد على النصوص المنشورة، أو على التراث المسرحي الأوربي، بآستثناء المسرح الفرنسي تحديدا، وكانت العروض الجزائرية تعتمد على ما يمكن أن أطلق عليه "النصوص الوظيفية"، التي كانت تكتب لتقدم فوق الركح، ولم يكن الغرض من كتابتها النشر، وقد تميزت الحركة المسرحية منذ ظهورها بغياب النص المطبوع، واستمرت هذه الظاهرة بعد الاستقلال وإلى اليوم، إذ يعدّ النص المطبوع الحلقة المفقودة في النشاط المسرحي الجزائري. ومن هنا تُشكّل مسرحية دنينوس حدثا هاما باعتبارها تعد أول مسرحية عربية مطبوعة) (٣)

ويضمن مخلوف بوكروح هذه المقدّمة أسماء وتجارب من المسرح الجزائري، منها محمد مسعود، وتجربة علالو ودحمون، ورشيد القسنطيني، ومحي الدين بشتارزي، عبدالرحمن ولدكاكي، ويقدّم آراء النقاد الذين اشتغلوا على تاريخ المسرح الجزائري، أو كتبوا فيه، فأعاد بهذه المقدمة إحياء الذاكرة المسرحية الجزائرية بتواريخها، وأسماء مسرحياتها، وهي إفادات استقاها من سعد الدين، وعبد القادر جغلول، فجمّع بعض الأحكام المتعلقة بخصوصيات التجربة المسرحية الجزائرية، ونقاط الالتقاء بينها وبين مثيلتها في الشرق العربي، ورصد بعض هذه الخصوصيات المشتركة كالتالي:

- أن مستوى أسلوب الحوار ومقوماته الفنية والجمالية لا يخرج كثيرا عن المستوى الذي بلغته كتابة المسرحية التي غرقت في السجع الثقيل، والصور البيانية المصطنعة المتكلّفة.
- لا تختلف تجارب رواد المسرح الجزائري عن تجارب نظائرهم في الشرق العربي في التعامل مع التراث العربي . وأحيانا كثيرة . الاقتباس من المسرح الفرنسي.
- لإضفاء الطابع الفرجوي على العرض يتمّ إقحام الغناء زمن العرض دون مناسبة، وبدون مبرّرات فنية وموضوعية مُقنعة .
- أن الكتاب الجزائريين كتبوا بالعربية الفصحى والدارجة على الرغم من أن بعضهم لا يعرف العربية، فقد كان بعضهم يكتب مسرحياته بحروف

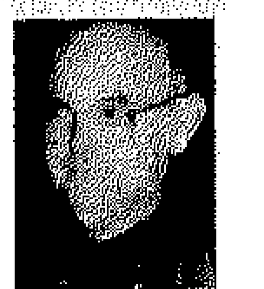


لاتينية ولكن نطقها عربي.

■ أن المسرح لا يتوجه إلى أهل الفكر والنخبة بل كان يتوجّه إلى الأغلبية الساحقة من المتلقين الشعبيين.

■ أن المسرح الجزائري ارتبط ارتباطا عضويا باليقظة الوطنية الجزائرية.

وما يهمّ الباحث مخلوف بوكروح في استعراض تجربة المسرح الجزائري، وتتبّع هذه المكونات، هو الوصول بحديثه إلى الموضوع الرئيس من مقدمة هذه المسرحية، والتنصيص على أن مسرحية أبراهام دنينوس ظلت غائبة عن خطابات النقاد، وغائبة عن مجال اهتمامهم، وحتى وإن تحدث عنها البعض فإن ذلك لا يكون إلا بإشارة عابرة . فقط . إلى وجودها في التجربة المسرحية الجزائرية، حيث أن كلا من سعد الدين ورشيد بن شنب في كتاباتهما، ومحي الدين باشتارزي ومذكرات، وعلالو في مذكراته . أيضا . لم يعطوا تفاصيل عن المسرحية، واقتصر كلامهم على القول إن هذا النص المسرحي يُعدّ أول نص مسرحي جزائري دون الدخول في الجزئيات الخاصة بحياة المؤلف، أو زمن النص.



وهذا عكس ما فعله فيليب سادجروف وموريه في تحقيقهما لهذا النص المسرحي المطبوع، حيث نجدهما يضفيان عليه قيمة تاريخية ستحفّز الدارسين على إعادة النظر في تاريخ بدايات المسرح العربي، وستجعلهم يعيدون قراءة الصيرورة الثقافية العربية وتحولاتها ضمن اكتشاف هذا النص، لأن هذا النص المطبوع يعتبر في حدّ ذاته حدثا مهمّا في حياة التجربة المسرحية الجزائرية، فيصف طريقة رسمه، وتاريخ طبعه، وهو ما جعله يفضل إخراجه إلى حيز الوجود بعد أن كان ضائعا في أركان وأحياز الرفوف المكتبية، وعن خصوصية هذا النص واكتشافه يقول الباحث بوكروح: (كُتبت هذه المسرحية باليد وبخط مغربي جزائري، وطبعت على الطباعة الحجرية في عام ١٨٤٧، وهي على شكل كراسة من الحجم الصغير، وتقع في اثنين وستين صفحة، وعنوان

ابراهام دنينوس

نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق

(أول نص مسرحي عربي حديث) تأليفا وطباعة

تحقيق وتقديم: مخلوف بوكروح

المسرحية "نزاهة المشتاق وغصة المشتاق في مدينة طرياق في العراق"، ويعود الفضل في اكتشاف النص إلى الباحث البريطاني فيليب سادجروف أستاذ ورئيس الدراسات الشرقية بجامعة مانشيستر. ويذكر الباحث أن كاتبها كان مترجما بالمحكمة الأهلية حوالي ١٨٤٧، ويبدو أن هذه المسرحية هي عمله الوحيد المنشور، أما أبو القاسم سعد الله فيذكر أن الكاتب ولد عام ١٧٩٨ وتوفي في ١٨٧٢ بالجزائر، ويذكر أنه كان مترجما في محكمة التجارة في باريس) (٤).

وعندما يتبنى الباحث بوكروح منهج تحليل المسرحية، وتحقيقها، وتفسير كلماتها وإرجاع بعض مكوناتها إلى مصادرها العربية، فذلك بهدف تتبع مكونات الأنساق التي كوّنت بنية هذا النص الرائد في تأسيس التجربة المسرحية الجزائرية . كما فعل الباحثان السابقان . وهنا يكمن الإصرار على اعتبار ما قام به أبراهام دنينوس فعلا رياديا في تجربة المسرح الجزائري، وتبرز أشكال تتبع هذه المكونات في الكشف عن المخبوء في المستوى التركيبي لكلام النص، وهو ما أبرزه هذا الباحث في الجوانب التالية:

مسرحية أبراهام دنينوس ظلت غائبة عن خطابات النقاد، وغائبة عن مجال اهتمامهم

■ اعتماد المسرحية على السجع، وعلى الأمثال الشعبية، وموسيقى الكلمات، حيث تكون القوة البلاغية العنصر الأساس في الخطاب المسرحي، وأن الحبكة في المسرحية ما هي إلا هيكل تقوم عليه الحيل البلاغية.

■ تكشف غزارة الأمثال عن اهتمام دنينوس بأقوال العامة، واحتفائه بالتصوير الشعبي للحياة الذي هو في الأصل احتفاء الذاكرة الشعبية الجزائرية بتراثها المحكي.

■ الاهتمام بموضوع الحب.

■ الاتكاء على الشعر الشعبي ومفرداته لصوغ بعض حوارات النص.

■ اتخاذ التراث العربي مصدرا للكتابة المسرحية حيث هناك أشعار مقتبسة من كشف الأسرار، وألف ليلة وليلة، وأن الكاتب استوحى بعض المواقف من القرآن الكريم.

وفيما يخص التعامل مع الشعر الشعبي، والشعر الفصيح، فيرى الباحث بوكروح أن دنينوس لم يعتمد أسلوبا واحدا في تعامله مع هذه المصادر، ولم يأت بالمقاطع جاهزة، بل أدخل عليها في كثير من الحالات . كما يقول الباحث نفسه . تعديلات جعلها في خدمة الحوار والشخصية، وفي نظره أن أهم ما يميّز هذه المسرحية هو اللغة التي كتبت بها، وأهم خاصيات في تركيب هذا النص هو كسر أشعار فصيحة كي تصبح عامية، والانتقال بكل تلقائية من النثر المسجوع إلى الشعر الموزون المقفى، ثم اقتباس مقاطع كبيرة من الشعر الملحون المغنّى، والمحافظة على لهجة مدينة الجزائر في القرن التاسع عشر، وأنه اهتمّ بالإرشادات المسرحية.

وبعد رصد هذه الخصوصيات التي كوّنت مسرحية دنينوس، يقرّ الباحث بوكروح أن التأثير الأوروبي في بناء المسرحية يكاد لا يتجاوز طريقة كتابة المسرحية حيث عمد الكاتب إلى تقسيم مسرحيته إلى قسمين، وفصول، لأن التقسيم كما يرى يعتبر عنصرا من عناصر الفن الدرامي، وبهذا يخلص إلى القول إن المسرحية لا تعتبر تقليدا للمسرح الأوروبي، وأن اكتشافها يُعدّ حدثا ثقافيا مهما يعيد النظر في بعض المسلمات التي صاحبت القول بنشوء المسرح وظهوره في الثقافة العربية. وفي ذلك يقول:

(إن اكتشاف المسرحية يعتبر حدثا هاما في تاريخ الدراما العربية، لأنه لم يسبق للدارسين أن اهتموا بأول مسرحية عربية مطبوعة، سواء في الدراسات التي قام بها باحثون عرب، أو باحثون أجانب، ذلك أن الدراسات تشير إلى الممارسات، ولم تشر إلى موضوع النشر، ومن جهة أخرى فإن هذا الاكتشاف يعيد النظر في الاعتقاد السائد بأن المسرح العربي بدأ من المشرق العربي في منتصف القرن التاسع عشر، في حين لم يعرف المغرب العربي المسرح في هذه الفترة، علما أن مارون النقاش قدم مسرحيته الأولى في عام١٨٤٧ في بيروت، أي في نفس السنة التي طبع فيها دنينوس مسرحيته في مدينة الجزائر) (٥) .

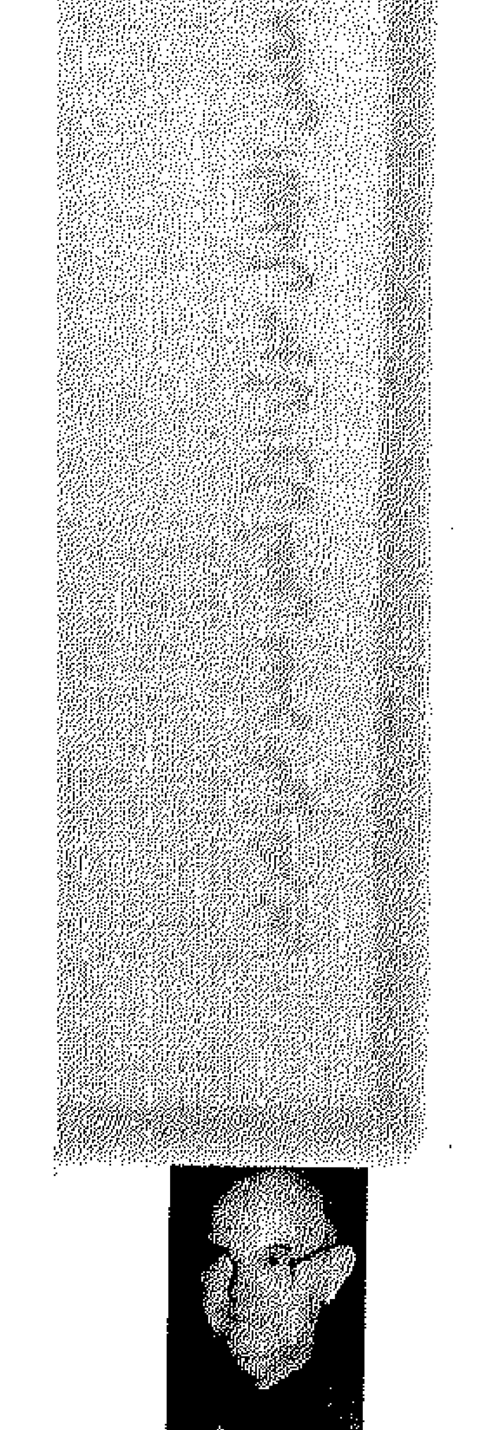
وما يقرّ به الباحث مخلوف بوكروح يجعله يعترف باستفادته من الباحث البريطاني سادجروف صاحب الفضل الكبير في نفض الغبار عن هذه المسرحية، فيقول في مقدمة المسرحية أثناء حديثه عن المسرح الجزائري :(وفي الأخير نذكر أن الباحثين ف.سادجروف، وك، موريه حقّقا النصّ، ونشراه مع مجموعة من النصوص العربية في كتاب « Jewish Contributions to nineteenth century Arabic Theatre" وقد استفدنا كثيرا من الدراسة القيمة المنشورة في هذا الكتاب التي تفضّل الزميل الأستاذ فني عاشور بترجمتها لنا، وننبه القارئ أننا لم نكرر ما قام به هذان الباحثان، فقد شكّلنا النص حتى تسهل قراءته، وشرحنا

اكتشاف المسرحية يعتبر حدثا هاما في تاريخ الدراما العربية، لأنه لم يسبق للدارسين أن اهتموا بأول مسرحية عربية مطبوعة

المفردات التي قد تستعصي على القارئ الجزائري والعربي، وحرصنا أن يخرج النص قريبا من الصيغة التي قدّمه بها الكاتب دنينوس في الطبعة الحجرية) (٦)

إن توسيع دائرة البحث عن الحلقة المفقودة من تاريخ المسرح العربي، ودعم كل الأحكام حول تاريخ هذا المسرح، بالوثيقة الناطقة بتاريخيتها، وتخليص النقد المسرحي من الأحكام الجاهزة، والتعميم، والفرضيات التي لم تكن تُفضي سوى للمغالطات في المنهج، والرؤية والنتائج المتوصّل إليها، كلّها عمليات لا يمكن ضبط اشتغالها إلا بتبني المناهج العلمية التي توظف توظيفا سليما من أجل بناء حقيقة الوثيقة، وتقديمها بالشكل الذي يراعي نسبية القراءة والمقروء، ونسبية الاستقراء، أثناء تتبع ما يمكن تتبعه لإضفاء الموضوعية على موضوع البحث، وما نراه اليوم من توجه في النقد المسرحي والبحوث الميدانية، وقراءة النصوص المخطوطة إلا نوعا من أنواع تقديم المقدّمات الأساسية لبناء أطروحات جديدة حول تاريخ المسرح العربي.

إن بناء الأطروحة حول موضوع أول نص مسرحي مؤلف ومطبوع، وتقديم نقيض الأطروحة في نفي هذا النص، أو توكيده حين لا يبقى هناك مجال للشك في اكتمال مقوماته وعناصره، منهج يؤسس لقراءة جديدة لعمر المسرح العربي، وما قام به الباحث فيليب سادجروف، وصامويل موريه، وبعدهما الباحث مخلوف بوكروح ليس سوى من باب فتح باب الاجتهاد النقدي والبحثي على مصراعيه أمام الباحثين في تاريخ المسرح العربي لترسيخ ما قدّموه حول مسرحية أبراهام دنينوس، أو تقديم الجديد والبديل عن هذا التاريخ إذا كانت رفوف المكتبات، والخزانات الخاصة لا تزال تخبئ بعض أعمار المسرح العربي، ولا تزال تنتظر ظهور النبّاشة الباحث والمنقب عن هذا الجديد حتى يتمّ وضع الأيدي على وثائق أخرى، ونصوص أخرى تكشف المستور والمحجوب في ذاكرة هذه المخطوطات والوثائق لإكمال البنية التاريخية المسرحية العربية بإضافات نوعية يؤسّسها الحفر الاركيولوجي في لغة النص، ولغته، وما يحيط به من أسرار.



•أكاديمي وكاتب من المغرب

a_benzidane@yahoo.fr



١. SHAMUAL MORE: Jewish Contributions to . PHILIP SADGROVE nineteenth century Arabic Theatre، Published by Oxford University ٢ P ١٩٩٦ Press، on behalf of the Manchester

٢. Ipdm P هـ

٣. أبراهام دنينوس (نزاهة المشتاق وغصة المشتاق في مدينة طرياق في العراق . (أول نص مسرحي عربي حديث) تأليفا وطباعة تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح ص ٤٧ . ٤٨ .

٤. المرجع نفسه:ص٤٨

٥. المرجع نفسه:ص ص ٥٨ . ٥٩

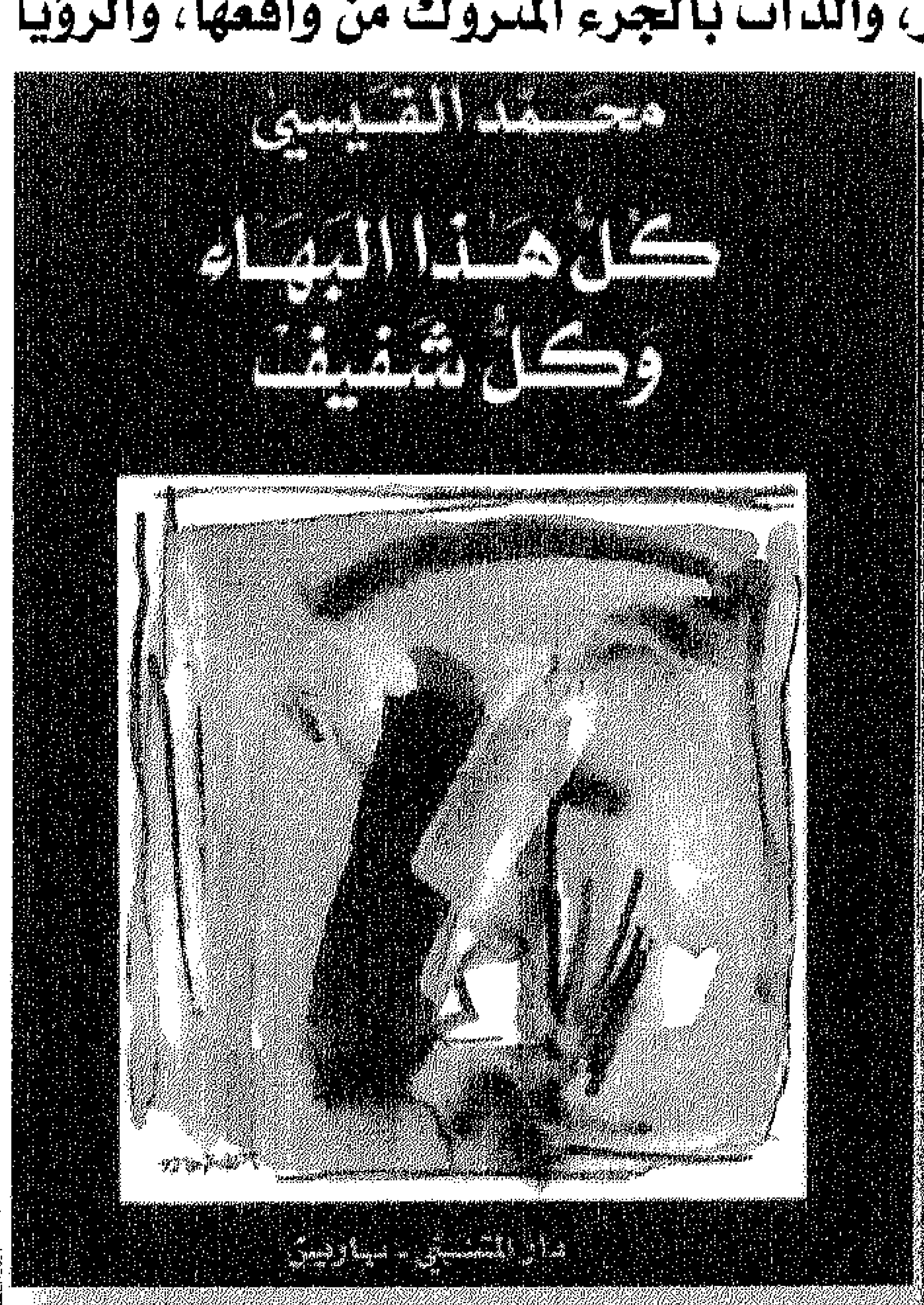
٦. المرجع نفسه: ص ٦٢ . ٦٣

الذاكرة الفسيولوجية للنصّ الشعري: «١»

قراءة في مُدخلات النصّ

أحـمـد الخـطـيـب *

تمهيد: تتمثل الرؤيا في الشعر العربي بالأنساق البنائية المُتخيَّلة، بناءً وقفياً على ملمح الذات، باتساع اللغة التي تنحدر من عوالم المعنى، معنى المعنى في أدقّ تجلياته الصّوريّة، فيما تذهب البنية الكلامية في هذا السياق إلى تثبيت طاقة الذات أمام واقعها المشحون بالدلالة النفسية، فالإيقاع النفسي للجمل هو المؤثر الأول للبناء الذي يسعى الشاعر إلى إقامته ضمن علاقات الذات بالذات، والذات بالآخر، والذات بالجزء المتروك من واقعها، والرؤيا في هذا السياق هي انكشاف الذات على نفسها، واحتفالها بالمتغيّرات الذهنية التي تطرأ على هذا الواقع، في لحظات الانكشاف المسبوق بذاكرة فسيولوجية تتحرك المسميات من خلال إيقاعاتها المختلفة.



بناء على هذا التصوّر تتحقق للذات جملة من المعطيات الكلامية، فهي حركة لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بالنصّ، بل تشكل واجهة لتحرير النصّ من واقعه الكلامي الذي يستثمر المسميات لغايات الوصول إلى المُعطى الشعري، وهي إيقاع احترازي للغة تحققها بكلّ ما يمكّنها من قراءة الحركة الفسيولوجية للمفردات، كما هي الحال بالشحنات الموقوفة على تناسخ الغيم، لينتج بالتالي مُعطى جديد يثير الرغبة لدى اللغة للكشف عن رؤى متعددة في حركة واحدة، فالرؤى هنا هي علامة وقف على الذات، وعلى اللغة، وعلى المجال المفتوح أمامها لتغير نمط الذات الواحدة المتعددة في ذوات النصّ الشعري.

كلّ هذا البهاء وكلّ شفيف، محمد القيسي «٢»

شجرة الإيقاع بين هامش الفكرة والتشخيص

إنّ المعطى الشعري الذي توفره الذات في سباقها مع المعطى الحركي للأشياء، يكاد يتصل بكلّ جزء كياني متواجد أو موجود على شاشة العرض اليومي، ويشتدُّ هذا السباق كلما أوغلت الذات في التقاط ما هو هامشي، الهامشي المربوط ضمنيّاً بالسياق الحركي، مع أنه في لحمتهِ مع النفخ اللغوي، يرقى إلى مستويات ذات رؤى جوهرية، فالمنديل مثلاً في سياق الواقع، هو جزئي وجامد لا حياة فيه، بينما في السياق الحركي للذات المنفعلة هو طائرٌ أو حمامة أو طائرة أو لحظة وداع أو عين باكية، إلى غير ذلك من متخيّل يقتنص ما وراء المنديل من كائنات خفيّة.

تجربة الشاعر محمد القيسي عامة، وفي ديوانه «كلّ هذا البهاء وكلّ شفيف» خاصة، تستثمر هذا السياق بوجهين يتصلان لغةً، وينفصلان انفعالاً، وهو يَقْدِمُ إلى تحريك الجامد، ويؤنسنهُ، ويبثّ فيه روح الانفعال الإنساني من جهة، ويشكله نحتاً يصل إلى درجة التماهي مع الحقيقة، حقيقة رؤية المتخيّل من جهة أخرى.

صباحاً قبل أن تصحو هنا الأشياء
تصحو الشمس
يصحو منزل الجوريّ أو
يصحو من الجيران مذياع

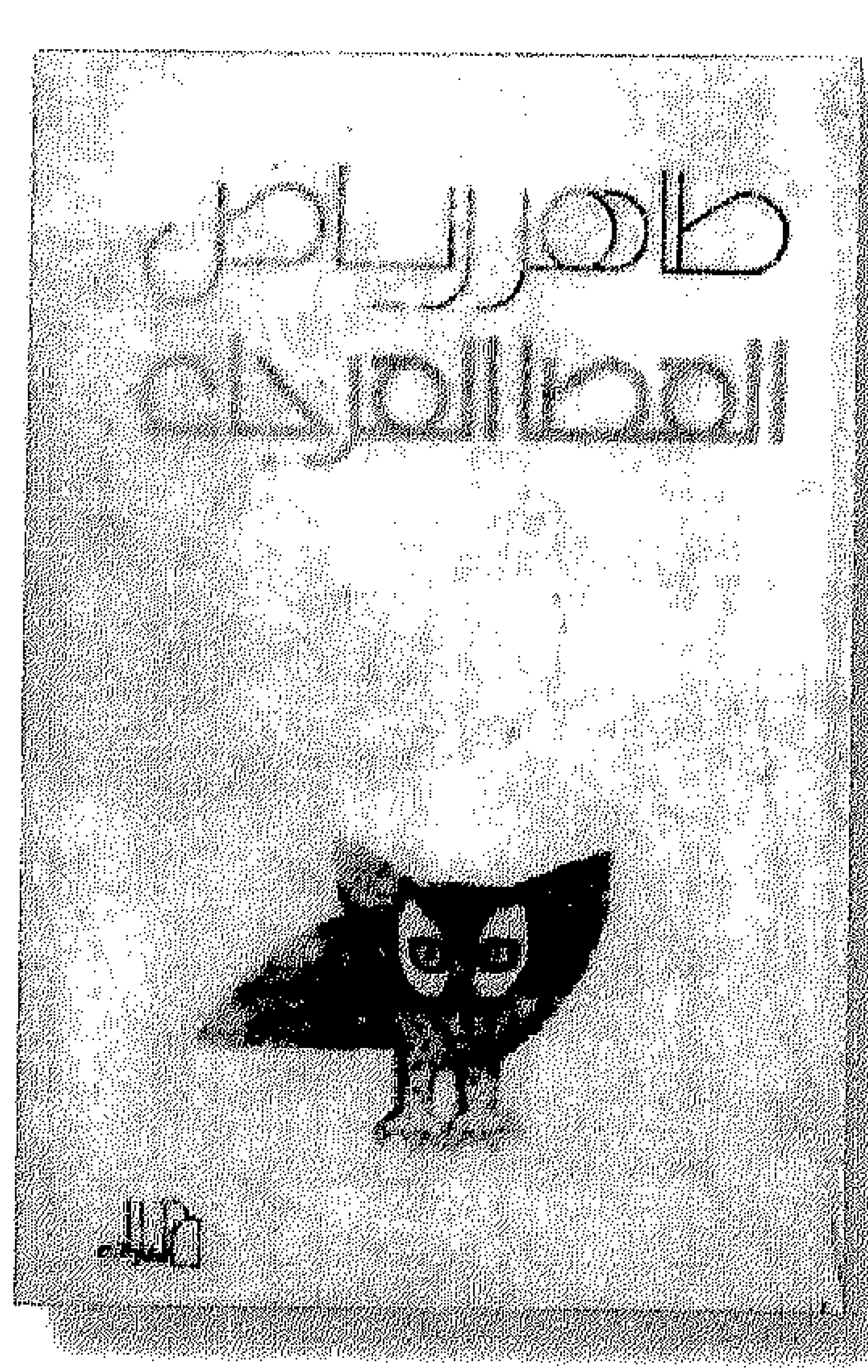
وقبل يديك عاريتين مني
إذ هما تتململان على رموشك
قبل أن يستيقظ الجسد النؤوم
إلى لآلئه
وأن تنفّس الطرقات.

ثمة انفعال كبير في الديوان ينحت من شجرة الإيقاع، الإيقاع الذي يفرض وجوده على مجريات الحركة الشعرية في النصّ، فالشاعر لا يترك مجالاً للغة أن تقول ما لديها بدون الاستئناس بالجرس الموسيقى الذي يحتل مكانة عالية في تنظيم بؤر الانفعال النفسي، وهذا بالتالي يؤدي إلى خلق جوٍّ مشحون بالرغبة ينشد الإمساك بما هو متخيّل، كوْنُهُ يعالج المنطقة الشعرية الوسطى التي تقع بين الشاعر والمتلقي، فالنصّ بكامل دورته «المعنى والتركيب والتخيّل والانسجام اللفظي» مبنيٌّ على ملء الفراغ الذي تتجه لحظة التكثيف، العائدة في تجلياتها إلى أن الفكرة هي مستودع الموسيقى الغامضة.

ها وجه امرأتي
ها لغة مديحي
يحتلان بقاعي ويحلان معاً في كرمي
ملكين جميلين بلا حاشية ومراسيم يضيئان القلب
وأمّا نهر كلامي فعميق
يتجلى موتي فيه كإيقاع تهدلها المدروس.

التتبع الإيقاعي للفراغ الذي ينتجه النصّ، هو نفْسُ التتبع اللغوي للمتن الذي يفرضه الهامش، هامش الفكرة التي تستصلح ما يمكن أن يكون ذا وفرة إيقاعية مرتبطة مع المخفي من العلاقات التي تستند في ترابطها على قيمة تحريك الانفعال، فالشاعر يربط اللحظة الفراغية مع وفرتها الإيقاعية، مع الزمن الذي يحدده المتلقي لتلقي النصّ، لأنه يعي تماماً أن إيقاعات مختلفة في الذاكرة تنشأ لحظة التلقي، لهذا يسحب المفصل الهامشي للنصّ، ويقدمه كإطار إيقاعي يفرض حضوره الصاخب والمتأمل بين هذه الإيقاعات.

على أنني لا أقيم هنا لا أبوح
أرى ما تتيح الطبيعة لي
أن أرى من هياج عناصرها
واحتفاء حجارتها بالخطى



لست أروي ولكن صفصافها صافنٌ
وثلاثين أغنية لعلاج الخريف يضمّ صحيحي
وآية مائيَ ريحي.

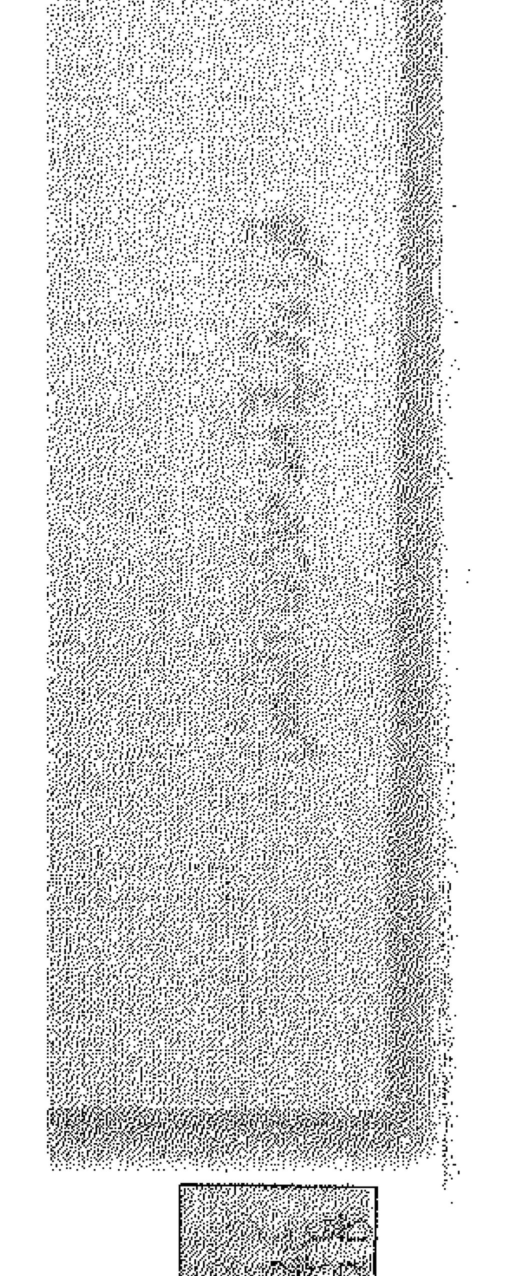
ومع هذا التردّد الذي ينتاب الشاعر لحظة ملء الفراغ بكياناته المطلقة، يستدعي ما يشبه النمذجة الاختيارية، نمذجة الفكرة، نمذجة التركيب، نمذجة النصّ كاملاً، ولكنه أيضاً يقيم حدوداً ذات وفرة إيقاعية لهذه النمذجة، فهو لا يسقط ورقة التوت عن الجسد النصي، إنما يحرّكها باتجاه أن يتلمس مكانة المتلقي الحسيّة، فالمكانة هذه فيما يكتبه الشاعر هي ملك النصّ، وملك المتلقي، وهو بينهما عازف تسترعي أصابعه الهامش الذي سيكتب عليه إيقاعه المعرفي والنفسي معاً.

حرير اليدين
سلاسة عائلة اللون

التتبع الإيقاعي للفراغ الذي ينتجه النصّ، هو نفْسُ التتبع اللغوي للمتن الذي يفرضه الهامش

زرقة الصوت في جدول الساق
إيقاع هذا الأجاص
ورنة فضتك الملكية
ماء الطفولة وهو يسيل على شفتيك
ارتعاشة روحك في شفق ناعس
الثمار المدلاة في الصمت
إذ توقفين هديل النهار لصالح أن.

إن تحريك الهامش هو من الأسس التي تقوم عليها قصيدة القيسي، ليس في ديوانه هذا فحسب، إنما في معظم ما أبدع من نصوص شعرية، فالهامش لديه يعني إيقاد شعلة التلقي في كلّ لحظات التجلي، التجلي المعرفي، النفسي، السياسي، وأيضاً لحظات التجلي البصري الذي يرفد المتلقي بقوة الانفعال الذي تحسمه رؤية الأشياء والمسميات على طبيعتها، فالهامش بإيقاع أكثر وضوحاً، هو الإمساك باللحظة التي تتوتّر عندها الرؤية البصرية مقابل النصّ المعرفي الممسوك بالإيقاع الحركي للكلام.



خمسة أفراس ترعى قرب النهر
خمسة أفراس وغيوم في الأفق
خمسة أفراس
وحشائش تتمايل في رفق
وندى نعسان
خمسة أفراس ترعى
نفرت فزعى
ودنت من طرف الغابة
بزغ الغجري من الغيب وقال:
هي ذي فرسي.

إن مثل هذا التوتر المعرفي ناقص، إذا لم تسعفه وفرة الإيقاع التي تهيئ له التربة الصالحة للمشي في فضاء التكامل النصي، لهذا يركن الشاعر في تحريك الهامش إلى تكرار الصيغة البنائية من أجل الوصول إلى توتر انفعالي، يخدم في جهته المعرفية المتلقي الذي يحبس أنفاسه منذ السياق الأول للكلام، حتى يبزغ الوجه الآخر للهامش، وهو جذر انسلالي من الصيغة البنائية التي توفر طاقة للشاعر لنحت جملة القول: الهامش، هي ذي فرسي، لينتهي الإيقاع مع إفراد الحالة الشعورية الناتجة عن صيغة التكرار.

ولكنه بيت حمدة
قرميده من ندى وتواشيح ليل طويل

توزعني في الغصون حفيفاً
توزعني كاملاً في المرايا
توزعني فيه
سهماً إلى جهة الماء
سهماً إلى درجات السماء.

ثمة إيقاع آخر ينتجه الهامش، وهو وفرة السّرد النفسي الذي تهيئه التفاصيل قبل الولوج في البناء الشعري، فالنصّ بهذه الزاوية يتقدم إلى الأمام في إنشاء محطة تروية شعرية منبعها التوافق الضمني الذي تتجه الرؤيا بين اللغة ومنجزها البياني، وتعتبر هذه المحطة من ميزات تجربة القيسي الشعرية، إذ أنه لا يترك مجالاً للمفردة أن تحيا بعيداً عن سياقها الشعري، فاللغة هي ميزان القول الشعري لديه، والمفردة هي انقطاع الهامش عن محيطه، لتأنس فيما بعد بالحلول في الجسد الواحد الذي يهيئه الانفعال لتقبّل الفكرة غير الاعتيادية التي تنشأ من ملامسة الأشياء والمسميات المطروحة في كل مكان.

حفيد الجنّ: راشد عيسى «٣»
أطياف التصوير والأثر الوصفي

في سقاية النصّ الجزئي، الجزء الخاص بالتصوير، تتمدَّد المدلولات المعرفية باتجاه كشف العناصر الخاضعة للبصيرة، عبر التماسها للأطياف الورقية، لتشكل في السّرد الشعري سلّماً وصفيّاً يرقى به الذوق النفسي إلى مرتبة الحلول، حلول الصورة الداخلة في بنية اللغة ومنجزها الشكلي مع الدلالة الخارجة من تمدد العنصر الدلالي.

بمثل هذه الإيقاعية تتقدّم قصائد الشاعر د. راشد عيسى في ديوانه «حفيد الجنّ» من المدلول المعرفي الذي يتسنّى للذات، من خلال انتقالها من حيّز مكاني إلى سعة زمنيّة، لتبقى صلة المتخيّل التكويني غير منقطعة عن واقع المدلول اللفظي، وهي بذلك تنشد في واقعها الجمالي إمكانية تحميل الذات طاقة المتغيّر النفسي.

في صبح الرابع من شهر حزيران
عام الواحد والخمسين
من منتصف القرن العشرين
فوق ذراع جبليّ يمتدّ
كنمر أسطوري
كان أبي يجمع حطباً
مع أمي الحبلى بي

> **ثمة إيقاع آخر ينتجه الهامش، وهو وفرة السّرد النفسي الذي تهيئه التفاصيل قبل الولوج في البناء الشعري**

صاحت أمي وهي تزمّ الحزمة
فوق الرأس
جاء مخاضي.

ينطلق السّلّم الوصفي في قصائد «حفيد الجنّ» من هذه النقطة، نقطة التقاء الإضاءة بالظلّ، والتقاء الأثر بالمحمول الزمني الذي تتركه مثل هذه التفاعلات الوصفية، حيث تتماهى اللغة مع الطيف الناتج عن خلاصة التصوير، وتقدّمه كمادة لاصقة تستقطب البؤر الشعرية وما تحملهُ من إمكانات.

وكبرت قليلاً
صار حذائي قطعة خيش
قدّتها أمي من طرف الخيمة
في الأغلب كنت أقضّي
نصف اليوم
أقلع شوكاً من قدميّ
ومن دمع العينين
وإذا جاء الفصل الشتوي
أتناقز في إلى ركبي
أتركني في الوحل أباكيني
ثم أوكل ظلي أن يرجع
للبيت لكي لا يسأل عني
مطراق أبي.

إذن تفترض العملية «عملية التناسخ الصّوري»، التي تقودها واجهة الوصف الشعري، جملة من الاقتطاعات، لتثبيت ركيزة التحوّل من واجهة مقروءة إلى واجهة متحرّكة بحسب قوّة الانزياح الذي تحدثهُ وشيجة القربى بين فعالية الأثر، وامتداده الزمني، وتشكل هذه الاقتطاعات في مجملها بنية التقاطع الزمني الدلالي الذي يبدأ من حافة الصفر «اللحظة»، ومن هذه الاقتطاعات ما يمكن لنا أن نطلق عليه الرؤية المتأمّل المسبوقة بفعل تأثيري ينتج عن التناسخ الصّوري.

عاش مثلي
مشرّداً في المراعي
ناطقاً باسمه وباسم التياعي
يشرب اللحن من فم الجن حتى
يبطل السمّ في نوايا الأفاعي
يعزف الماء للقطيع
نهاراً
ومساء يردّ حقد الضياع.

كما تقدّم الذات في مثل هذه المساحات المرهونة خامة الأثر، فنحن إذ نقرأ الإيقاع التصويري من زاوية الإمداد الذهني، ونقرُّ بوجوده سلفاً غير قابل للانقطاع، فإننا نحاول بذلك أن نستبق الأحداث، وبوصلة هذا الاستباق ما يوفّرهُ الأثر من نتاج محمول على الذات، فالأثر الوصفي هو ما أن ينتجهُ السلّم الوصفي من اقتطاعات تتبنى أطياف السردي الخاضعة للمنتج الحسّي لمفاصل الزمن.

مثل كل الأجنة
كان لي بين أحشاء
أمي سرير على شكل جنّة
عندما ولدتني رأيت
سريري ما بين نبعين
في صدرها
قلت هذي مرابع روحي إذن
وهنا سوف أحيا
وسوف أموت هنا.

إن مثل هذه الانقلابات للأثر الوصفي تستند في مجملها على تداخل العناصر، «حيّة كانت أم ساكنة»، تضيف ما تراه واقعاً ومؤثراً ولو لم يكن من خامة دلالية واحدة، المهم في المحصلة هو أنّ تتوافر الطمأنينة للذات.

كل ضوء من غير روحي
فاهي
يتعدى
ولا يثير انتباهي
مكتف بي
أحاول الوهم وحدي
طالع شرق دمعتي
وانشداهي.

ويبقى الأثر الوصفي في السياق اللغوي المنتج من تداخل العناصر الحيّة والساكنة، يتجه في بنية أطياف التصوير، إلى نقل أكبر قدر من منتج الذات المتخيّلة، وإخفائها بعد أنّ يستتب لها المقام، مقام النصّ المتّجه إلى المساحات المرهونة في

السرد الشعري، بعيداً عن طرح الأنا الشاعرة وتدخلها في المفاصل الثابتة في النصّ، وما تنتج الذات من انفعالات.

كفيل بجرحي
بحبة قمحي
ولا أستجير الذين ذبحت
لهم ناقتي كي يكونوا
كراما
وأنزلتهم بيت قلبي
مقاماً...مقاما
فهدّوا سياجي الذي كان
ظلاً لهم وتواصوا بذبحي.

إن مثل هذه الانفعالات التي تتقمّصها الجمل الشعرية، هي نتاج الحركة الفسيولوجية للنص الشعري، النصّ الذي يتمدد وفق استحضاره للمعنى الدلالي من وراء قلب المعادلة الموقوفة على التجنيس، فثمة انقلاب يحدث عند هذا الاستحضار: ولذا يسعى الشاعر إلى نقل الصورة من واقع إلى واقع، واقع يفرضه الانفعال اللحظي، وواقع تفرضه غواية التصوير وانزياحها السردي المباشر الذي يكشف عن أبعاد سيرة الكائن الشعرية وعلاقة هذه السيرة بالآخر..

فيا أيها الطيبون اللئام
حلال عليكم خداعي
وكسر ذراعي
وطي شراعي
وعتبي عليكم حرام
فلستم تهونون يوماً عليّ
وإن مزقتني الرماح
وإن أوجعتني السهام
فليس بقلبي سوى الحب سيف
وسيفي غصن ينام عليه الحمام.

ثمّة استفزاز لغوي ينقر على خامة المعنى، الاستفزاز الذي تعوّدنا عليه من لدن الشاعر في كثير من قصائده، وربما يشكل هذا نوعاً من الأسلوبية اللغوية التي انفرد بها في تشكيل المعنى وأضداده، واقترانهما مع المتخيّل، فالذات «ذات النص»، المتحكم الفعلي بآليات الانفعال، فاللمس المادي خلاف اللمس الوجداني إذا جاز لنا أن نُدرج الصورة في باب الوجدان، وهي القوس الذي يقف في المنتصف بين الوهم والمتخيّل.

لهو الضبع لا يكتفي
أن يرى السيف منكسراً في يدك
هو يسعى ليضبع قلب غدك
ويفل ذراعك تلك التي
قد تحاول حمل العصا ذات صحو
وقد تغلبه
لهو الضبع يا سيدي
طبعه يغلبه.

إن الثيمة الكبرى التي يشتغل عليها البناء السردي الوصفي مقابل الانزياح الصوري الذي تحدثه مسير النصّ القابل للكشوف، هي ثيمة انتظار المفاصل الأساسية التي يستند عليها الشاعر في تقديم سيمفونية حياة، تبدأ من الولادة، وتنتهي بالحكمة، أو ثيمة التوحّد مع المتخيّل ثم الإتيان بما هو كائنٌ في عروق النصّ، أو كما يقول الشاعر:

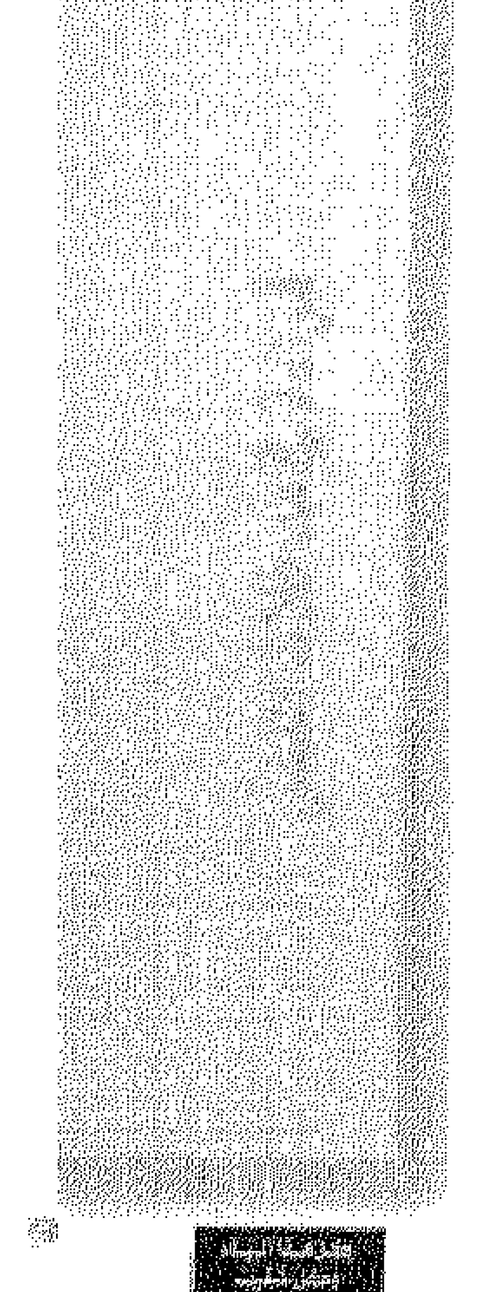
عكست لي المرآة
شخصاً غريباً
لم يكنّي بل كان
شيئاً سوايا
قلت : إن المرآة
لا شكّ خانت
حين أخفت

ثمّة استفزاز لغوي ينقر على خامة المعنى، الاستفزاز الذي تعوّدنا عليه من لدن الشاعر في كثير من قصائده

خلف الزجاج صبايا.

إن مثل هذه المنحيات التصويرية والوصفية التي أقام عليها الشاعر سيرته الشعرية، وألحقها بعائلة «الجنّ»، كما يشير عنوان المجموعة، ساهمت في بروز القيم الجمالية التي ينعكس عنها الفضاء الوسطي بين الوهم والمتخيّل، فالسيرة كما يبدو التي أنشأها الشاعر تحفل بالعديد من الوشائج التي تربط اللغة الخاضعة لمتغيرات الذات زمنياً ومكانياً، مع اللغة الخاضعة لمتغيرات الوجود وأثر هذا التغيّر على الذات، وهذا ما جعل من سيرة راشد الشعرية إضافة حقيقية لمفهوم السيرة التي تبحث عن الأثر بمختلف تجلياته.

العصا العرجاء: طاهر رياض، ٤»
فسيولوجيا النصّ اللغوي، انعكاس المُتخيّل



تتجسّد بنية النصّ اللغوي الذي يستمد حيويته من التوغّل في عمق الكلام، من أكثر المناطق انفعالاً أمام ذبذبة الذات، فالكلام هو بطبيعة الحال إنشاء سماعي للمعنى، ولكنه مع الحركة التي تحدث فسيولوجياً للنصّ اللغوي يصبح الكلام موقوفاً على رؤى ذات مناخ متخيّل.

ديوان «العصا العرجاء» للشاعر طاهر رياض يمثل مثل هذه الظاهرة، الظاهرة اللغوية الكلامية المتحركة، التي تبدأ من الذات الموقوفة على الفكرة، وتنتهي بجملة الإشارات التلميحية لمنى المعنى، فالبنية النصّية هي بنية إشارة وليست بنية تركيب، فالمفردات جميعها موقوفة على لغة الإشارة، لهذا تأتي الصور الشعرية محمّلة بالكلام المنحوت من دوائر التأويل، وهي صور جمعية تجمع في عصارتها ما يرشح عن تمازج العناصر الموقوفة أيضاً على اللغة، ليكون الناتج الشعري مربوطاً بالإشارة الملمّحة، الخاطفة، والدافعة لفعل الكلام، وليس لإنشائه.

غريب هو العمر بعد الثلاثين
ينقصف الشجر الفوضوي
وتختبل الغائبات القريبات
والفستق المتورم يشرق بالعض
يصعد آنية لاختناق الكؤوس
وينزل في الصدر آنية للأنين.

ويحتاج بناء الرؤيا إلى مقومات ذات أثر فاعل في الحراك الفسيولوجي،

لإشباع النصّ بواقع غير مألوف، فالنصّ يبدو في هذا المقام نصّاً غير قابل للتداول الشفوي، أو الالتقاط السريع للكلام، ومن تلك المقومات ما هو ظاهر في اختيار مفردات بعينها قابلة للحراك، ومنها ما هو منطو في المشهد البلاغي للتراكيب التي تحدث صدمة جمالية، وأقول صدمة، لأنها ذات جمال متخيّل يستعير من الجمال البصري فقد مشهد الحركة.

وأكون وحدي في الجدار
ويكون أن أرتد عن شكلي
وأرشح من مسامات الجدار
صمغاً يدبّق جبة الليل الطويلة
قبل يلعقه غبار الراحلين
الراحلين إلى الغبار
ويكون أن الارض دائرة
وأني قطرها المشدود
بين مقام موتاها
وأحوال النهار.

ويبقى واقع الذات مشدوداً إلى حراك الرؤيا، لما تمثله من شحن عاطفي ونفسي، تتداخل فيه لعبة اللغة، اللغة المحميّة بالإطار العام للذات العارفة، السابحة في ملكوت المتخيّل الذي يمنح الواقع رئة للتنفس الحقيقي الذي يحقّق صورة الكلّ في الجزء، أو الجزء في الكلّ، فالمناخ الإبداعي الذي تلج اللغة محاوره، هو مناخ توصيفي تأملي عرفاني.

مرة يشتهي
فيوصي مراياه أن يصرن عيونا
ويبدّلن أرض ناس بأرضٍ
ويبدّلن ناس أرضٍ ب
ناس هو قمحاً
يشدّه لرحاه
باسمه يطحن السنين
ويبرأ.

وتتعلّق الذات في نصوص رياض بالتوصيف التأملي العرفاني، لقدرة هذا التوصيف على شحن المفردات بكلّ معطياتها الفسيولوجية، فالحركة، الشعرية، في أيّ نصٍّ لا تأخذ مداها الأوسع إلا عبر هذا التوصيف، لأنه القادر على جلب المفارقة التي تحدثها الرؤيا في الحرف والمفردة معاً

أنت مما ينقش الصخر على الماء
ومما يكتم الشاعر عن أشعاره
خوف ارتباك

> **يبقى واقع الذات مشدوداً إلى حراك الرؤيا، لما تمثله من شحن عاطفي ونفسي**

أنت.. لما حزّك التوق هنا
غبتَ
ولما غبتني نحوك
ما كنت هناك
لابساً خرقت لحم
كنته يوماً
ومشلوحاً على أرصفة الركض
خطاياك خطاك
كلما أيقظك الخوف
تلفّت
وما ثمّ سواك.

وينتج عن هذا المناخ التوصيفي ما يمكن أن نسميه شحن المسمّى بأنماطه الغيبية، فالغيب الكوني هو النطاق الواسع الذي تدور فيه رحى المفردات، وهي في طريقها لسوك المعرفة، أو إنجاز الرؤيا الشمولية للذات والمحيط والواقع، إذا اعتبرنا المحيط هو مادة التأمل الذي تجري فيه المفردات كينونتها الإنسانية.

لوجه الغبار فقط
أعلق ثوب النهار المدمى
على الجدر العاريات تماما
سوى من خطوطي
وبعض النقط
لوجه الغبار فقط
كلما ثبّتته يدي بأظافرها
وانسحبت....سقط.

وتشكل البنية ذات الإيقاع الوصفي ممراً شعرياً لبناء الرؤيا، حيث يستقيم معنى المعنى، دلالياً عبر هذا الانزياح التأملي، وفقاً للحركة الفسيولوجية التي تطرأ على كلّ تركيب يقدمه الشاعر في النصّ، فلكلّ جملة شعرية، أو مقطع حركتها الفسيولوجية الخاصة، كما أن لكل مفردة حركة فسيولوجية وظيفية ينتهي الفعل الشعري بانتهائها، لهذا لا يتوانى الشاعر عن ضخّ الحركات في جسد النصّ.

أعطي لكل هبة هواءها
لكل غيمةٍ سماءها
وأستريح
أنا انتظار ما يكتّم الصفصاف
في اندفاعه الجريح
وما تبيح زهرة الليمون
قبل نومها
للريح ما تبيح.

ومع هذا، ورغم اصطياد اللغة البكر في كلّ ما يلفت من مقامات شعرية، تتأسس للذات أمكنة غير واقعية بمعنى المعنى، ولكنها بنائية وفق ما يجعل من الشعر وظيفة جمالية تثويرية ذات رؤيا لا تخضع للتفسير.

هامش أخير:

إذن يُبنى النصُّ الشعري على هذه الاتجاهات الفسيولوجية، الفكرة، الإيقاع، التشخيص، فهي تشكل أيقونات فاعلة في السياق الشعري، لما تحمله من مقوّمات حاضنة للفعالية اللغوية، فالفكرة هي الأداة التي تحرّك المفردات باتجاه المجاورة، والإيقاع هو الذي يضبط الحراك في لحظات التصادم، بينما يأخذ التشخيص على عاتقه إشباع رغبة الذات بالمواجهة مع النصّ والمتلقي معاً، من هنا نستطيع القول إنّ الذاكرة الفسيولوجية للنصّ الشعري هي التي تمنح الشاعر القدرة على النفاذ من المحطّة البصريّة «المشهد، الواقع»، إلى فضاء المتخيَّل «الصورة، الانعكاس».

---

*كاتب وشاعر أردني

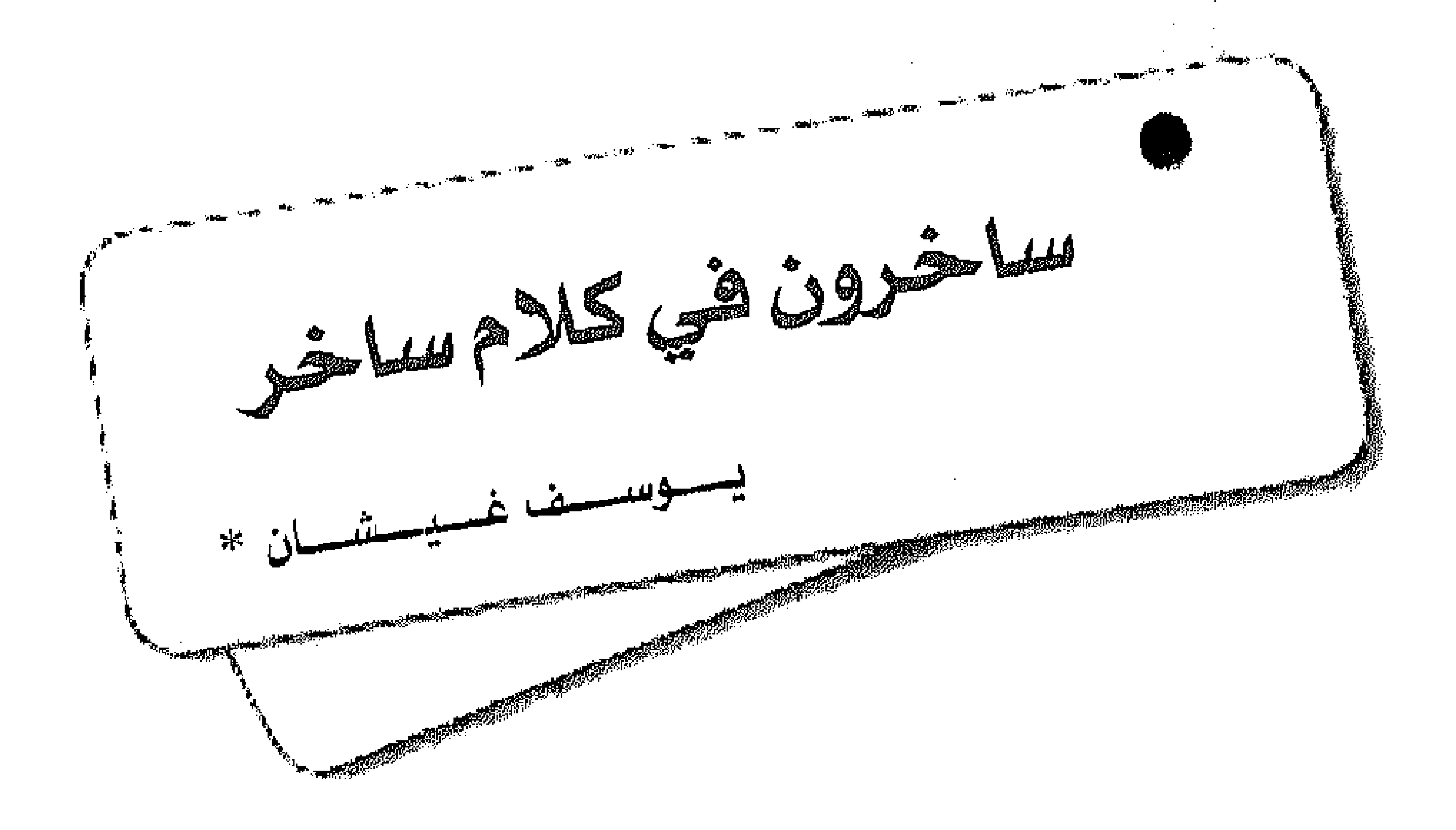
هوامش:

1) من مخطوط بعنوان «شمس المعنى» قراءة في تحوّلات الذات في الشعر العربي
يصدر صيف العام القادم

2) كل هذا البهاء وكل شفيف «محمد القيسي»: ط1 ١٩٩٢م / دار المتنبي / باريس

3) حفيد الجن «راشد عيسى» ط1 ٢٠٠٥م / اتحاد الكتاب العرب / دمشق

4) العصا العرجاء «طاهر رياض»: ط1 ١٩٨٨م / دار منارات / عمان



منطقة محررة

أعترف على رؤوس الأقلام بأن الفكرة راودتني: ان اكتب نصا رومانسيا، في وداع العام شبه المنصرم واستقبال العام الجديد، او احاول ان اتفلسف قليلا بالتمني لو اننا نعيش العمر مقلوبا، أي نزداد شبابا كل عام يمضي، ثم نغدو مراهقين ثم اطفالا، ثم مواليد جدد، ثم نعود أجنة في ارحام امهاتنا ثم...... ارهقتني هذه (الثم)، فتوقفت عن الخيال المتاح، قبل ان يدركني الصباح.

راودتني الفكرة، لكني طردتها من طنجرة الدماغ بكل عصبية، فقد عاهدت نفسي منذ قرون ان اعتبر الصفحة التي اكتبها منطقة محررة من دبق التجهم الذي يحتل حياتنا وصفحاتنا وقلوبنا.

نعم يا سادة ياكرام، اعتبر الزوايا الساخرة في جميع الصحف وعلى المواقع الإلكترونية، اعتبرها مناطق محررة، و(كوميونات) شعبية، لن تطلب الاستقلال الذاتي، لكنها ستحاول ان تكون مراكز اشعاع والهام للقراء، وورشات تغيير وصياغة عقول، لأنها، ومع انها ليست الأعمق ولا الأقوى بالضرورة، لكنها الأكثر تأثيرا، ويتقبلها القراء بكل رحابة قلب وعقل وبنكرياس.

الساخرون هم ثوار انقلابيون في ثياب مراوغة، لا يرتدون الكاكي ولا يحملون الرشاشات ولا تتدلى القنابل اليدوية من أحزمتهم الناسفة، ولا يتلاعبون بالسيجار بين ايديهم، انهم اناس يتنكرون في ازياء الناس العاديين، ويمارسون ثورتهم داخل الثورة، ويقلبون المفاهيم بلا اي اعتبار للمناصب والطبقات او القيم السائدة.

لذلك، فقد قررت مع سبق اصرار وبدون ترصد، بصفتي احد الفدائيين في حزب الساخرين الأحرار، ان استغل هذا الموقع الثقافي المهم في الترويج للبرنامج الثوري للساخرين، الذي يؤكد حربه الدائمة المستمرة المستدامة على القتامة والعبوس وتجاعيد الجبين، والوقار الحقيقي والمزيف، ضاربا بعرض الحائط وبالحذاء جميع تلك الموروثات الشعبية التي تجعل الابتسام والضحك والقهقهات مكروهة اجتماعيا باعتبارها تحول المواطن المحترم الرزين الى مجرد(مفقوع) ضاحك....بسبب او بلا سبب .، فهو قلة أدب وتاريخ وجغرافيا وهندسة اقليدية.

قريبا من هذه المقولات التي تدين السخرية والضحك ...نسأل انفسنا ...هل نحن شعب مكشر ؟؟؟؟

نحن شعب مكشر امام الاخرين، لكن تاريخنا يفضحنا، ولا اعتقد ان هناك تاريخ شعب وتراثاً مليئاً بالسخرية كما هو التاريخ والتراث العربي... من أشعب الطماع إلى هجائيات الحطيئة الى جحا الى عقلاء المجانين .. الى شعر الهجاء العربي الذي يشكل قاموسا عملاقا للسخرية العربية .

في مجالسنا بعيدا عن أعين الغرباء، لا تصدق كم نضحك ونسخر ونقهقه، لكننا أمام الغرباء نشعر بان الضحك يفقدنا الهيبة التي نصطنعها لخداع الآخرين، كما يخدعوننا هم... إنها سطوة الاعراف البدوية التي تجبرك على الظهور أمام الآخر لكأنك في معركة معه... إما أن يأكلك أو تأكله... !!

بالمختصر غير المفيد: نحن شعب ضاحك يخجل من كونه ضاحكا ويحاول إخفاء ذلك.

= إنها معركة مصيرية، أن نبتسم في وجه الصعاب ونحول انتصار الأعداء إلى مهزلة تحرمهم من لذة الفوز، وأن نثير مكامن الانفعالات الإيجابية في الروح البشرية، من اجل مستقبل أقل تجهما وكآبة.

= إنها معركة مصيرية أن تجعل من السخرية مانعة صواعق تبعد عن الناس اليأس والقنوط والإنهزام واحتقار الذات .

= إنها معركة مصيرية أن تفقع بالونات البروبوغندا حول أولئك الذين يضعون حول انفسهم هالات مزيفة من العظمة والاستكبار، وتعيدهم إلى حجومهم الطبيعية ..إلى جحورهم.

وإنها لقهقهة حتى النصر

---

*كاتب أردني

ghishan@gmail.com

المكان المرجعي بطلاً روائياً

رواية «رفيف الفصول» لمحمد المعزوز نموذجاً

د. عبد المالك أشهبون *

في روايته المُتَوِّجة والشيِّقة: «رفيف الفصول» (٢٠٠٧)(١) ، نَذَر محمد المعزوز نفسه لتأريخ تفاصيل تحولات التاريخ الاجتماعي والسياسي لمدينة «وجدة»، والواقعة في المنطقة الشرقية من المملكة المغربية. وبكل تأكيد، فإن في فضاءات هذه المدينة المتعددة والمتنوعة ما يجعل منها ما كانت عليه قاهرة المعز لدى نجيب محفوظ، والإسكندرية في الأعمال الروائية لكل من إدوار الخراط ومجيد طوبيا ولورنس داريل، وعمان بعيون الروائي الياس فركوح، عبد الرحمن منيف ومؤنس الرزاز، وفاس من منظور عبد الكريم غلاب، محمد برادة، أحمد المديني وعبد العلي الوزاني...، والدار البيضاء لدى ربيع مبارك ومحمد صوف...، وطنجة: المدينة الساحرة كما وردت في روايات محمد شكري وبول بولز وغيرهما...

والمتفحص لكتابات هؤلاء الروائية، سيجد . لا محالة . أن الميزة التي تميزهم عن غيرهم هي أنهم لا يتعاملون مع المكان باعتباره حيِّزاً جغرافياً فحسب، وإنما بصفته حيِّزاً إنسانياً بالدرجة الأولى؛ لأن للمكان . في رؤيتهم الخاصة . أثراً عميقاً في تشكل وعيهم الروائي: معايشة وتذكراً وتخيّلاً، بحيث صار (المكان) جزءاً لا يتجزأ من صميم إستراتيجية فعل الكتابة الروائية لديهم، من هنا كان من الصعب أن نتصور عملاً إبداعياً يكتبونه، يخرج عن حدود هذه الأمكنة الأثيرة لديهم؛ لأنها تعتبر . بالنسبة إليهم . مصدر طاقة إبداعية زاخرة لا ينضب معينها، ولا يجفُّ نبعها...

فعندما يصف الروائي من هؤلاء فضاء المدينة أو الحي أو الحارة...، لا يفعل ذلك على طريقة الجغرافيين الذين ينقلون تفاصيل المكان بشكل حيادي: موقعه، مساحته، تضاريسه، مناخه، عمرانه، ساكنته...بل يصفونه ككائن ينبض بالحياة؛ لأن هدفهم الرئيس لا أن يصفوا المكان بحد ذاته، بل أن يصفوا الإنسان داخله، من منطلق أساس مفاده: أن الأماكن هي التي تسكن الإنسان وليس العكس...

وهذا التصور الإبداعي المتميز في التعاطي مع الفضاء الروائي هو الذي يمنح الكاتب من هؤلاء قدرة فائقة على تشكيل عالمه المكاني، ويمكِّنُه، بالتالي، من نسج عناصر التفرد والخصوصية، وبهذا الإجراء الفني يثبت المبدع مصداقيته لدى قرائه ممن يعرفون المكان (موضوع الكتابة) عزَّ المعرفة، أو أولئك الذين يتخيلونه، وهم منهمكون في قراءة الرواية والاطلاع على جغرافية هذا المكان لأول وهلة...

من هنا، لا بد من التأكيد على أن الروائي يجب أن يكون على دراية عميقة بالأماكن المرجعية التي يصفها، والشخصيات التي تُسْتَلُّهم من صميم هذه الأمكنة؛ لأنه مهما كانت مخيلة

المعزوز

الـروائـي واسـعـة، يبقى هنالك العديد من الأشياء، والتفاصيل الصغيرة إذا لم يعرفها الروائي من الداخل سيجهل . لا محالة . العديد من الأمور الجوهرية التي تعتبر روح هذه الأمكنة. فالروائي، من هذا المنطلق، لا يكتب عن الواقع فقط، وإنما يجمع بين الواقع والمخيلة في نسيج فني واحد وموحَّد.

على هذا المنوال، سار محمد المعزوز في رصد المكان الوجدي (نسبة إلى مدينة وجدة)، وتأريخ تحولات ساكنته بين الأمس واليوم، متفرغاً للكتابة فيما يسمى «التاريخ الاجتماعي» لمدينة يعتبرها «منغرسة في القلب والروح».

فمن المعلوم أن محمد المعزوز كاتبٌ وجدي في الصميم، وليس من الطارئين على المدينة أو العابرين لربوعها، بالإضافة إلى هذا وذاك، فإن رصيده المعرفي الوازن (المسرح، الشعر، الفلسفة، علم الجمال...) يؤهله أكثر من غيره للارتقاء بفضاءات المدينة إلى حد التوهُّج الروائي، وتَمَيُّعها بأقصى درجات التميز والفرادة الإبداعيين. فقد ملأ المعزوز فراغاً كبيرا في هذا المجال؛ لأنه يعتبر من القليلين الذين تناولوا بعمق انشغالات منطقة الجهة الشرقية عامة، ووجدة بصفة خاصة(٢).

ففي اعتقادنا الشخصي، تعكس «رفيف الفصول» جانبا ذاتياً خاصاً بالكاتب من جهة، وجانباً عاماً من التحولات المجتمعية التي شهدتها المدينة من جهة أخرى. ففي توليفة سردية واحدة متناغمة ومنسجمة، جمع المعزوز بين سيرة الروائي (السيرة ذاتية)، والسيرة الجَمْعية (سيرة مدينة) في آن واحد معاً، وظفر السيرتان (الفردية والجمعية) في سياق ما بات يعرف في الأدب الشخصي بـ«السيرة الروائية».

والمتأمل جيداً في بداية الرواية، سيسجل . بعمق . حرص محمد المعزوز على تدشين سيرته الروائية انطلاقاً من أسلوب الحوار الداخلي (المونولوج)، حيث تشكل السطور الأولى من هذه البداية لحظة رعشة أصابع الكاتب التي تعَبِّرُ عن الحيرة والقلق والتردد أمام تتابع الأحداث. وهنا سعى محمد المعزوز إلى تكريس نموذج البداية الدرامية الفورية التي تستهدف إطلاق دينامية الحكي من خلال عرض حالتي: التوازن/اللاتوازن في مسار الأحداث منذ البداية.

تقَدَّم لنا شخصية ابن المعز النوالي وهو في حالة توتر داخلي متفاقم، من جراء صراع خارجي لم يعلن عن تفاصيله

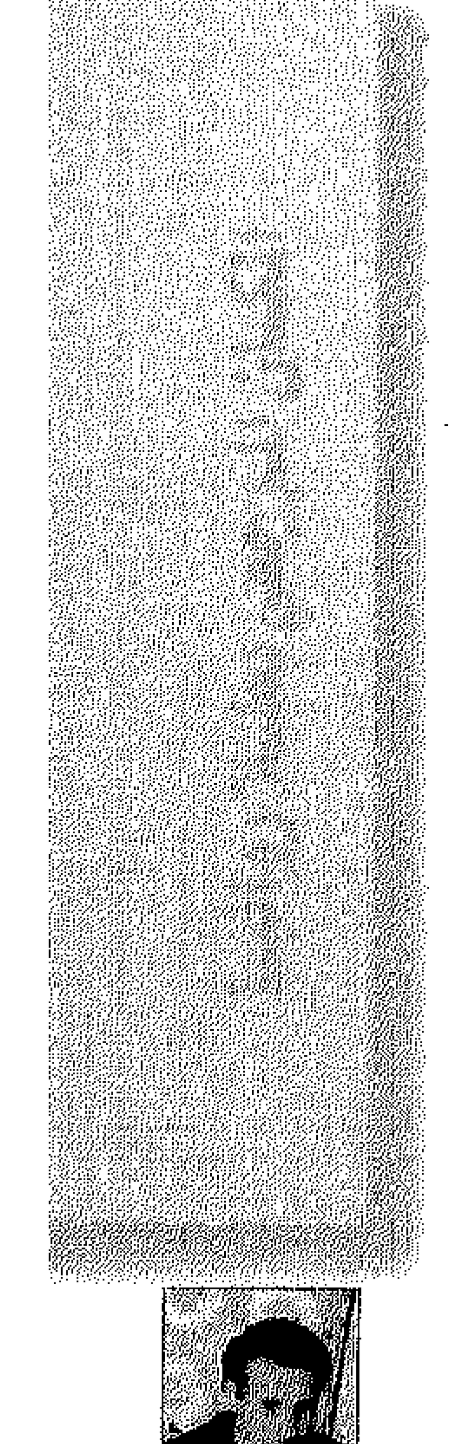
وكما هو معروف، فإن الوظيفة الدرامية لهذه البداية تتمثل في جرِّ القارئ فوراً إلى غمار صخب الحدث/الأحداث (بلا وساطة السارد)، حيث تتضاعف حدَّة تساؤلات القارئ حول طبيعة المتكلم (من المتكلم؟)، ووتيرة السرد (التتابع والتدافع)، ومجراه الطبيعي (ماذا وقع قبل ذلك؟). كما يشكل البوح، في هذه البداية، قمة صراع الذات مع نفسها، وذلك بأسلوب الحوار الذاتي أو «الهذيان» الذي يأتي على شاكلة تداعيات، ظاهرها التواصل، وخَفيُّها استبطانٌ لا يخلو من استعادة أطيافٍ وظلال دالّة على وجوه وحيوات مجهولة لدى القارئ، ومعروفة عز المعرفة لدى صاحب الرواية.

من هذا المنطلق الافتتاحي الصاخب، تقَدَّم لنا شخصية ابن المعز النوالي (بطل هذه السيرة الروائية) وهو في حالة توتر داخلي متفاقم، من جراء صراع خارجي لم يعلن عن تفاصيله في البداية: «لم أتبين وجه قلقي الموَرَّى خلف أصابع مثولات بائرة، قلق أقرب إلى اللامعنى، وأقرب إلى العدم يناهش ما تبقى من حبات المبتذل الواضح..نرفزات جوانية تقذف بي إلى منتهى الانفجار الصامت، أو إلى منتهى الصمت المموَّه لدمار الداخل وجحيم السؤال المتناسل..تهزُّ فيَّ كبرياء أربعين خريفاً، ولن تَسَّاقَط مني إلا تنهيدات خجلى برداءات مساء شاتية»(٣).

هذا الصراع الداخلي أجَّجَ وضعية ابن المعز الذي يجد نفسه فجأة، وسط لُجَّة من التساؤلات المتدافعة التي تُلحُّ عليه أن يتخذ القرار المناسب لتجاوز حالة الانحباس المتولدة عن مواقف متراكمة يجد نفسه في مواجهتها، وضرورة الجواب عنها، بل الحسم فيها قبل فوات الأوان بدون تردد. تساؤلاتٌ مدفوعة بحنين عارم إلى الزمن الجميل، وحيرة مذهلة أمام مصيره الآتي الغامض: «أهو إحساس بلسعات الندم، أو هو إحساس بأوجاع الفشل؟ هكذا حاولت مؤانسة نفسي، أو هكذا حاولت إيهامها على الأقل!»(٤).

وأسلوب الحوار الداخلي هذا أضفى على المشهد الافتتاحي طابعاً انفعالياً وشاعرياً، حيث عمد المعزوز إلى استثمار النفس الرومانسي الذي يعطي الانطباع أن الشخصية كانت تعيش تحت وطأة زمنين متناقضين: زمن جميل ولَّى وغَبَر: «كنت في الزمن الذي انتهى أحمل لهؤلاء سلالاً من الحب والرؤى وروحي ترفل في صدأ الأغنيات واحتجابات الشمس في سرداق الغيم!»، وزمن حاضر ضاغط ومقيت، تعيش الشخصية ذروة أحداثه منذ لحظة البداية:« فقدت ردائي، أو هكذا خُيِّلَ إليَّ وأنا أتحسس قميصي وقد قدَّ من دُبُر ومن قبل. فأي رداء كنت أرتدي؟ أو وأي حجاب كنت أتستَّر به؟»(٥). وما بين الزمنين المفَصَّلين تعيش الشخصية قمة تناقضاتها في مفترق الطرق، وفي مرحلة انعطاف شديدة الوقع على نفسيتها، ومطلوب منها . بكل جراة وإلحاح . أن تعيد قراءة ما جرى من جديد، من أجل استشراف ما يمكن القيام به.

هذه الوضعية الصاخبة، في هذه البداية تكرِّسُ . بدون شك . وضعية الشخصية الإشكالية بكل المواصفات: حيرة، ارتباك، ذهول، توتر،... وهو ما تفصح عنه بقوة تلك الاستفهامات المونولوجية المسترسلة، التي جعلت ابن المعز يقف موقف المستغرب والمشدوه مما حدث ويحدث وما هو آت لا محالة.



١ . فضاءات وجدة في متخيل الذاكرة:

إذا كان الماضي يحتفظ دائماً بسجلات وبآثار علنية أو مضمرة في الذاكرة الفردية أو الجماعية؛ فإن المكان يشكل أحد أعمدة هذا الماضي الراسخة، وهنا يتحول المكان المستعاد إلى كيان يُرى ويُحس ويُعاش. من هذا المنطلق، نجد أن أمكنة «رفيف الفصول» أعطت لذاكرة المؤلف أجنحة هائلة لاختراق مجاهل النفس، وخبايا التجربة الفردية والجماعية. فاستبر الروائي عمق شخصياته الوجدية في قلب تلك المراتع

التي لها عتاقتها وتوهجها، مستعيداً بهدوء تارة، وصخب تارة أخرى، كل ما كان خفياً ومنزوياً، ببصيرة نافذة، أضافت إلى تكوينات تلك الأمكنة المستعادة أبعاداً جديدة، وَوَسَمَتْهَا بسمات لها نكهتها الخاصة، وتوهجها الفني المُمَيَّز...

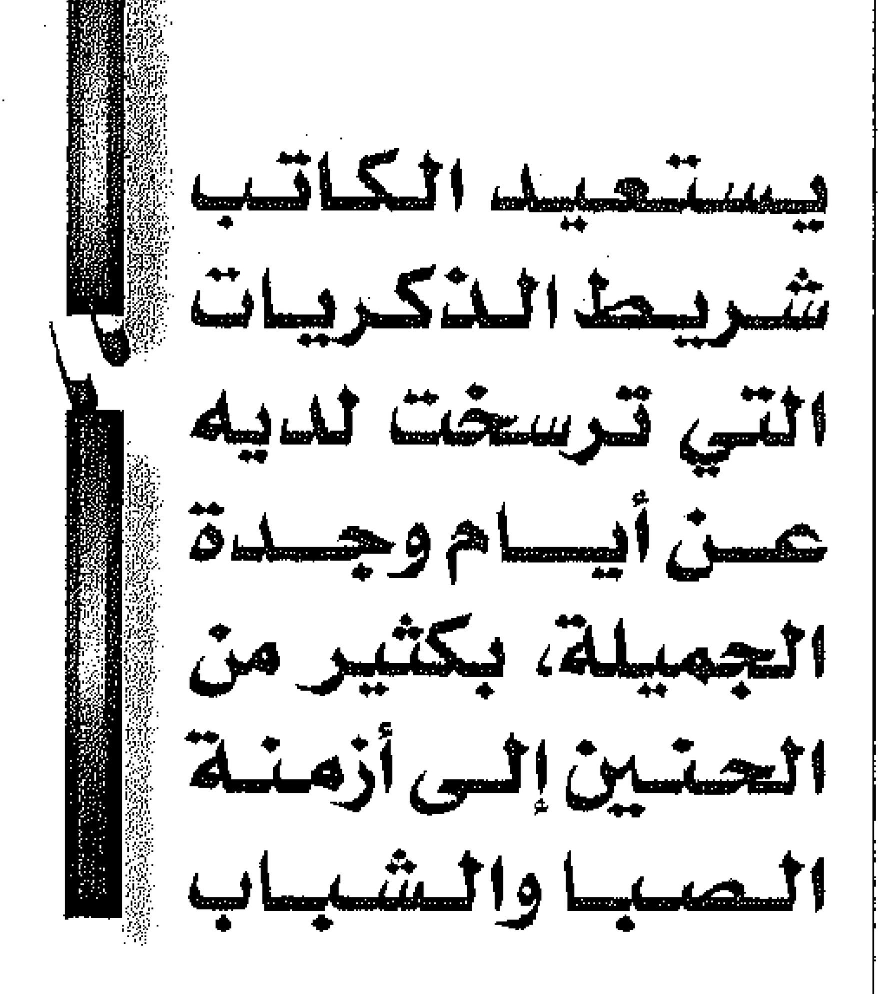
أ ـ في البحث عن عناصر الجمال الطفولي:

عادة ما تتسم الطفولة لدى الكُتَّاب بوصفها مرحلة البراءة، والزمن النهري الخالد، والذاكرة الموشومة، ونظام الفوضى الجميلة. وعلى هذا الأساس المكين، يعمل الكُتَّاب على استرجاع ذكريات الصِّبَا؛ لأنها في نظرهم تمثل الزمن الأجمل والأبهى. يقول أمبرتو إيكو عن موقع الطفولة من منظوره: «أعرف أن هذه فكرة رجعية إلى أقصى حد، ولكني أظن أن الحياة تصلح فقط لكي نتذكر طفولتنا الشخصية. كما تمكنت من أن أتذكر بوضوح لحظة من لحظات الطفولة إلا وتغمرني السعادة رغم أن طفولتي لم تكن بالضرورة سعيدة. لذا تجدني أذهب لملاقاة شيخوختي بتفاؤل كبير، ذلك أنني كلما تقدمت في السن إلا كبر زادي من الذكريات عن الطفولة»(٦).

فهذا الإلحاح على عوالم الطفولة من قبل الكتاب يجعلهم عادة في مَنْجَاة من شيخوخة الخيال، ويقي ذاكرتهم من تصلب الشرايين، وتكلسها.

وبالعودة إلى محمد المعزوز، سنجد أن الرجل بدا لنا جد مفتون بالجمال الطفولي الأصيل، وهو يتهيأ لمواصلة تتبع سرد أطوار سيرته الشخصية، والتعريف بالبيئة الوجدية التي نشأ فيها وترعرع، وقضى طفولته بين دروبها وأزقتها وشوارعها... يستعيد الكاتب هذه الأمكنة بحرارة وعشق، كمن يهرِّبُ قطعة نفيسة من بين حناياه، ويخبؤها خلسة من عوادي النسيان، لتظل تلك الأمكنة متوهجة في الذاكرة التي تمتد في الحاضر عبر تعاقب الأجيال، وتشابه الأوضاع والحالات...

في هذا السياق النوستالجي بالذات، يتحدث المعزوز عن نفسه في استذكار الأمكنة (أولاً)، وما يتحرك في هذه الأمكنة من موجودات بشرية (ثانياً). فوجدة هي مكان الخيال والتصورات الأولى، والفرح اللانهائي بالآخر الذي انفصل عنه، والذي يحن إليه دوماً دون جدوى...



فها هو ابن المعز النوالي يعود إلى مدينته الفاتنة، تحمله موجات الفرح الطفولي العارمة للقياها، بعد غيابه عنها ما يقارب عشرين سنة. يعود ابن المعز حاملا أكواماً من الشوق والمحبة، والمشاعر المختلطة بين الفرح والألم؛ فرح اللقاء بالأهل والأصحاب، وألم فراق من أحبهم وانقطعت المسالك بينه وبينهم، دون أمل في تواصل يجمع شمل أصدقائه وأصفيائه في «ثلث اسقاقي»، و«زقاق الخربة» بدربيه: درب «أهل الجمال» ودرب «سوق الغزل»، وهي الأزقة التي لها أكثر من توهج في القلب والروح والذاكرة، ليجد ابن المعز نفسه في شوق عارم إلى الوقوف على هذه الأمكنة بكبير حبٍّ لأهلها وأشيائها، وإلى الطفل الذي كانه في أحضانها البهية: «ها أنذا أحتفي برجل مثلي، ذلك الطفل الذي كنته في الزمن الذي ولى، أراه أمامي، أو أراني فيه عبر صور تنصاع من غابة التذكر. كل شيء هنا يحملني على الركض المحموم إلى خلفيات الماضي، أقايض بوجودي في الآن وجود الطفل الذي كنته، وفي ذلك تغلبني صورتي وأنا في العقد الأول من عمري، نحيلاً مهزوم الداخل»(٧).

يستعيد الكاتب شريط الذكريات التي ترسخت لديه عن أيام وجدة الجميلة، بكثير من الحنين إلى أزمنة الصبا والشباب، حيث كان هذا الوجدي في المَنْبَت، يجد متسعا كبيراً من الوقت في عيش تجارب حياتية يومية متعددة مختلفة. فبعد يوم المدرسة الطويل كان الذهاب إلى السوق لتهريب البضائع... كما كانت هناك فرص كثيرة للتزاور في البيوت، والتسلل إلى دور السينما التي كانت تشكل لحظات ممتعة وشيقة، ولا تدانيها متعة سوى تلك اللحظات التي يتجمع فيها الشباب حول حلقة العم بولعيون الذي كان متألقا وساحراً آنذاك في فن «الحلقة».

ويمتد خيط السرد من سيرة الذات إلى سرد سيرة الأفراد والأسر الذين كان لهم تأثير بالغ في سيرة ابن المعز الذاتية... فهذه أسرة بولعيون تمثل فسيفساء غريبا في تكوينها الداخلي، لتشكل بذلك معادلا موضوعيا للواقع الخارجي (المجتمع ككل)، فلا نستغرب ـ مثلا ـ إن وجدنا أن هذه الأسرة تتكون من نموذج المناضل اليساري (الابن: سعيد)، ونموذج الانتهازي (البنت: الغالية)، ونموذج الرافض للظلم والتعسف بالفطرة (رب الأسرة: بولعوين)...

وإن كان لكل طفولة أبطالها؛ فإن العم بولعيون كان أحد أبطال طفولة ابن المعز. فقد كان الناس يتحلقون حوله بافتتان وشوق، مُنشدِّين إلى نبرات صوته الدافئ، وهو يمارس فن الحكاية، مرصعة بأنغام ناي مرافقه الأعمى الشيخ عيسى. كان العم بولعيون يردد حكايات الرجال الذين مضوا، أو الذين انصرفوا في ردهات النسيان. حكايات رجال لهم في الذاكرة المغربية أكثر من دلالة في النضال السياسي، من مثل أخبار الراشدي وشيخ العرب وبونعيلات والعقيد عباس...مما أثار غضب السلطة التي أقدمت على اعتقاله بتهمة التحريض وتأجيج الرأي العام، لتفرج عنه لاحقا بتعهد منه بعدم رواية مثل هذه الحكايات...وحينما سيعود العم بولعيون في اليوم الموالي إلى فضاء الحلقة، سيخبر عشاقه من المتفرجين أنه سيَكُفُّ عن رواية حكايا تلك الشخصيات، وأنه سيشرع في رواية قصص أخرى عن الجن والحب والسحر...ليظل هذا التاريخ النضالي الموازي، بصفحاته المشرقة، تاريخاً سرياً، ومسكوتاً عنه في الحوليات الرسمية إلى أجل غير مسمى، وهذا ما يمكن استكشافه في نظير هذه السير الذاتية...

هكذا تأتي صور ذكريات الشخصيات المستعادة التي مرت عليها عقود خلت، صادقة في بعدها الحميم؛ لأن حديث الكاتب عنها حديث ذو شجون، ويتم تصريف هذا الحديث عبر سرد شفيف، يشي بكل المكنون تجاه المدينة وناسها... كما أنه حديث المُمْتَنّ الذي يرغب بالبوح

بما يعتلج في الصدر، ويجول في الخاطر عن ذاك الحضن الدافئ الذي احتضن المناضلين زمن المشاركة في الحـرَاك الوطني، من خلال ما وقع لمجموعة من الشخصيات الوجدية في مناهضتها للمستعمر الذي لم يتمكن رغم كل ما فعله من تذويب هويتها وانتمائها، أو إنهاء ارتباطها بالأرض، رغم أن المستعمر لم يوفر كل وسائل القمع والزجر ضدهم دون أن ينال من عزيمتهم.

من هـنـا، تشكل «رفـيـف الـفـصـول» بعثاً لذاكرة الإنسان الوجدي المنسية والمطمورة، من خلال مجموعة من الصور والنماذج البشرية، التي تعكس ذلك التعدد الموجود - فعلا - في هذه المدينة: عملاء ووطنيين، فقراء وأغنياء، أشرار وطيبين، أميين ومثقفين...

ب - صورة وجدة في ذاكرة ابن المعز:

لا بد من التأكيد على أن الفضاء، من منظور محمد المعزوز، ليس مساحة جغرافية صماء، ولكنه نتاج علاقة هذه الجغرافيا بالبشر في حياتهم اليومية، وفي كل ممارساتهم الحياتية: طقوسهم وعاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم. وكأن طموح الرجل الجامح هو أن يكتب عن وجدة عبر مختلف تجلياتها، وبكل ما تحمله من رموز البساطة، وعناصر الإثارة، وفضاء التَّشَكُّلِ الوجداني والعاطفي والروحي...

وقد ارتبط الحنين العارم عند ابن المعز النوالي، وهو يعود من منفاه، بتأمل عميق في هذه الأمكنة التي يبدو منذ الوهلة الأولى أنه يعرف جغرافيتها شبرا شبرا، وزاوية زاوية، وحدثا حدثا. فهو يستعيد تلك الأمكنة بحنين كبير وشوق عارم، كما لو أنه يحاول اسكتشاف أبجدية الحياة من جديد في تلك الأمكنة المستعادة من صميم الذاكرة.

ولهذا الغرض انتخب الكاتب بعض الفضاءات العتيقة من وجدة، وهي فضاءات تشكل العمق التاريخي للمدينة. يجد ابن المعز نفسه في البداية قبالة مجموعة من الفضاءات المألوفة لديه: «ثلث اسقاقي»، «مدرسة أم البنين»، «زقاق الخربة» بدربيه: درب «أهل الجمال» ودرب «سوق الغزل». يصف الكاتب هذه الدروب والأزقة من خلال وعي الطفل المنبهر بتضاريس هذا الحيز الفضائي الذي عاش في خضمه، فجاء هذا الوصف أقرب لما يعرف بـ«خارطة الفضاء» الموصوف عزَّ المعرفة...أمكنة مستعادة من أغوار ذاكرة في قمة يفاعتها وأوج طزاجتها وتوهجها، وفاءً من الكاتب لتلك العوالم الجميلة، التي تشع منها جذوة الحياة في طراوتها، وتسعف الروح على ممارسة البوح الشفيف، تيمناً بتلك الأيام الخوالي التي ذهبت كقبض الريح...

فالكاتب يستمع للبوح السري لتلك المراتع، وهي تهمس بأذنه عن ألم غيابه عنها، وما جرى بعده، تحدثه عمن رحلوا واختاروا الفراق، أما الذين بقوا فكان لا بد لابن المعز من اللقاء بهم قبل الرحيل من جديد، وهذا هو الهدف الأول من زيارته لهذه الربوع التي تذكره بقصة العشق الأول المهدور...

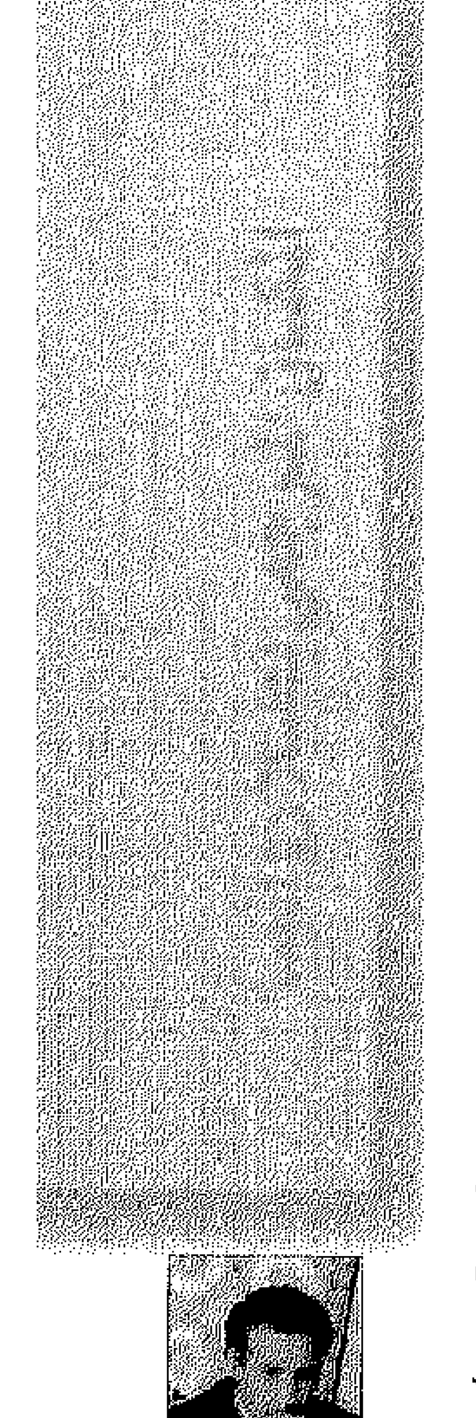
ولأن أسوأ الكُتَّاب هُمْ من لا يُذَكِّرون قراءهم إلا بنوستالجياهم السوداء؛ فإن محمد المعزوز يجول بنا مراتع صباه، بفرح طفولي أخاذ، مستذكرا الأيام الجميلة، والأصدقاء الذين غمروه بفائض المحبة، وأقران الشغب الطفولي، وآيات الجمال في نساء الحي التي تغمره برائحة أنوثتها العبقة الخصيبة، وتجسد مغامرات العشق الأول، ممتزجة بعطرها الذي يذكره دائما بعوالم ليست من هذا العالم؛ عوالم كانت حارة ومتوهجة، مليئة بالوعود الغامضة. يستعيد ابن المعز كل هذه الصور بفيض كبير من حنين لا يخلو من أنين الصدى الدفين الذي ينقلب إلى صوت مُدَوٍّ، صوت من لم يَجْنِ من ثمار قصة الحب الأول سوى الخسارات والانكسارات والمكابدات.

وبهذه الصور والتخيلات والتذكرات بدت لنا مدينة وجدة مكانا جميلا في «رفيف الفصول»؛ لأن هذه السيرة الروائية تتحدث - بكل بساطة - عن جماليات مدينة تقتات ذاكرتها من ذلك الزمن الجميل الذي يستعيده الكاتب كالبرق الخلب، وهذا ما يؤكده في أكثر من مقطع، كما تفصح عنه شهادات بعض الشخصيات الذين افتقدوا إلى عوالم المدينة كما كانت أيام زمان...

تشكل «رفيف الفصول» بعثاً لذاكرة الإنسان الوجدي المنسية والمطمورة، من خلال مجموعة من الصور والنماذج البشرية

فعندما أقول إن المعزوز يركز على الإنسان الوجدي، فماذا أعني بذلك؟ هنا تدخل عناصر كثيرة تحدِّد هوية الإنسان الوجدي، كاللغة واللهجة واللباس والوشم، وبعض التصرفات الخاصة والعادات، حيث نجد الكثير من مواصفات الإنسان الوجدي شاخصة في الرواية: زغاريد النساء الوجديات المتواريات وراء «الحيَّاك البيضاء» و«اللثمات السوداء»... وروائح «تاقنتة» و«خرينكو» و«اسفنج» و«كاران»، وحتى أشكال النضال لهم فيها نماذج يمكن أن تضاهي بتقاليد النضال الشعبي المعروفة، من مثل ما كان معروفا في مسيرات السود في جنوب أفريقيا، حينما كانوا يطوفون الشوارع، يدقون بالملاعق أواني وصحون معدنية، تتراقص أجسادهم على إيقاعاتها دقاتها، احتجاجاً على نظام التمييز العنصري. أما في وجدة فهناك نموذج النضال المستمد من التاريخ المحلي للمنطقة، وهو سير المحتجين حفاة الأقدام صلعا، وهم يطوفون أرجاء المدينة، معلنين احتجاجهم واستنكارهم وإدانتهم للوجود الاستعماري، ولكل رموز الظلم والحيف والشطط. من هنا يبدو المكان الموصوف في هذه السيرة الروائية خزاناً عامر بالذكريات والحكايات والحِكَم والتاريخ المسكوت عنه...

هذه هي مدينة وجدة كما تتدلق من مخيلة ابن المعز في بدايات لقائه مع فضاءاتها، بعيدا عن التواريخ الرسمية، وبمنأى عن القراءة المدرسية الباردة. كلها تخاييل تستدعيها ذاكرة الكاتب الموشومة، قبل أن يتوغل في وجدة الحاضر، حاشداً بعد ذلك مجموعة من الأحداث والوقائع التي يتورط فيها ابن المعز أحلى ورطة، بكل آلامها ومعاناتها وانكسارتها...فهذه المعطيات وغيرها أسهمت في رواية سيرة مدينة وجدة، المعتزة بماضيها، القلقة على مصيرها الراهن، ولكن العازمة على أن تكون بوتقة ينصهر فيها المتعدد والمختلف، مع الحفاظ على غنى التنوع والمغايرة...



٢. وجدة الحاضر: الجرح النازف المفتوح

يقدم لنا المكان في هذه السيرة الروائية، منذ البداية، وفق قاعدة سردية محددة، تجعل من السكون مؤشراً على ذلك السكون الذي يسبق هبوب العاصفة، حيث نتعرف على تفاصيل المكان المجهول من طرف القارئ، وفق منطق متدرج، وبدقة وعناية متناهيتين (أزقة وشوارع وأحياء...)، لتتبلور لنا رؤية الكاتب للمكان ليس بوصفه موقعاً جغرافياً موضوعيا محايداً، بل كقيمة رمزية، وفضاء نوستالجي عميق...وهو ما تعكسه حدة الانفعال الوجداني والعاطفي بين ابن المعز وباقي الموجودات المرئية التي تخرق عاطفة الشخصية، وتتجاوب معها من منطلقات: «الألفة»، أو «الدفء»، أو «الأمان» تارة، والنفور والاستهجان والرفض تارة أخرى...

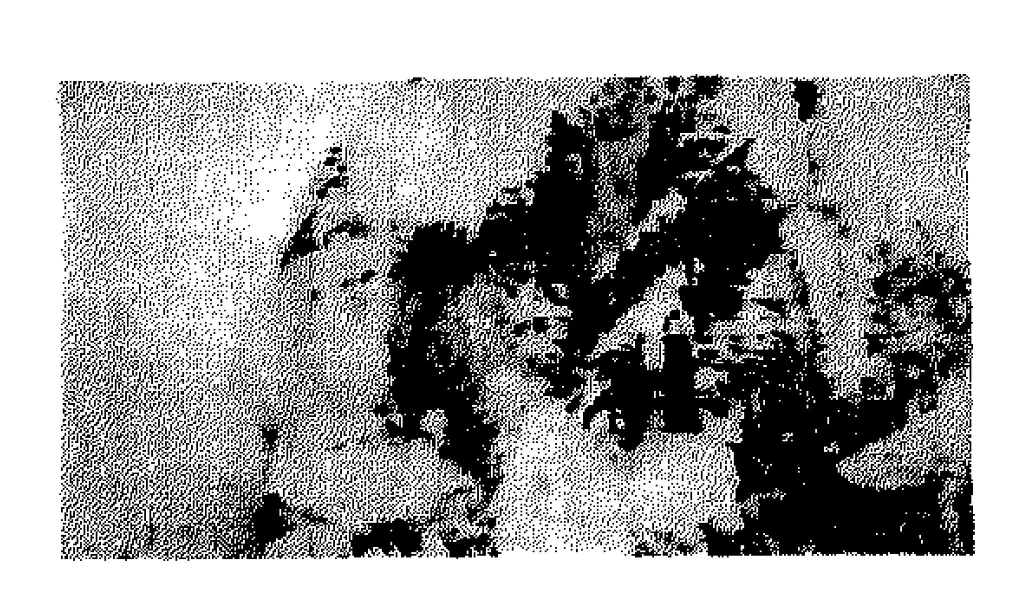
فإن كانت ذاكرة ابن المعز تحمل انخطافا كبيرا بجماليات المكان كما كان في الماضي، تستعيده بكثير من الحنين مع قليل من الأنين؛ فإن حاضر هذه الأمكنة يمثل نقيض ما كان في الأمس... من هنا حاول الكاتب أن يرصد مساحات «التصحّر» سواء في المكان الذي بدا له، بعد ذلك، غريبا عنه، أو في أعماق نفسية الإنسان الوجدي، عبر شروعه في التقاط وتتبع الأبعاد الدرامية في علاقة الشخصيات بالأمكنة راهناً.

فها هي الغالية التي جاء ابن المعز يحمل شوقا عارما للقياها، يصفها بأنها ليست المرأة التي أحب وأخلص لها، وباع العمر من أجلها! وسيخبرها فيما بعد . بمرارة وحسرة . أنه أمام امرأة أخرى ليست من حيه ولا من أهله؛ امرأة رخيصة وفاسدة، تتستر عن خطيئتها بتورطها بالانتماء إلى ماضي الفاسدين من أمثال: زازة وخيطانو ومن لفّ لفَّهُمَا.. فقد قطعت الغالية صلتها بالماضي، وغدا فضاء وجدة/الأصل بالنسبة إليها ماض تصر على نسيانه في كل مناسبة. أما الآن فهي تعيش في مدينة السعيدية صحبة زوجها خيطانو، وتعترف أنها قطعت صلتها بوالدها الذي تمده من بعيد ببعض أسباب العيش فقط ! كما لم تجد غضاضة في التصريح لابن المعز أنها تكره بقايا «باب الغربي» و«ثلث سقافي» و«الخرية» و«درب الجمال»....

وأن هذه البقايا لا بد لها أن تزول، وتمّحي تماماً، لأنها من الماضي أو لأنها من البؤس المخجل أو من الضعف الذي تمقته...

أما رمضان الفتى الغِرّ، فيكاد حالته تشبه حالة التحول التي تسلطت على الغالية. فقد بدا أن هذا الفتى يتحدث عن أحداث ١١ سبتمبر بإكبار مبالغ فيه، وبتمجيد أسطوري للرجل الذي نعته بالمهدي المنتظر: أسامة بن لادن...هكذا فهم ابن المعز على التوِّ أن انكساراته المتتالية أمام الزمن القاسي، وأن انهيار دار الأيتام التي كان يعطف عليها، بعد أن تنبأ بسقوطها من قبل دون جدوى، أفقده الثقة في نفسه، وفي المستقبل ككل...

فهذا العم بولعيون ذاكرة المدينة، وبيّاع حكايا العشق والحرب والذكريات في ساحة باب «سيدي عبد الوهاب»، يتحدث عن مدينة وجدة بكثير من المرارة والألم والأسى عما آلت إليه أحوالها. فهو لا يرى الزمن مثلما كان، ولا الإنسان ذلك الإنسان، ولا الحب ذلك الحب، ولا الديار تلك الديار، حتى أنه تمنى أن يزفّ إلى قبره ليهدأ في روعة السكينة، لأن العمر قد طال به استطال، ولم يعد يطيق المزيد من المكابدات النفسية والجسدية.



خلال كل هذه الأحداث والتحولات الفارقة في سيرة حياة الشخصيات، كان شعور ابن المعز بأن الانهيار يضرب كل أرجاء المدينة، حيث يتساءل في هذا الصدد قائلاً: «أهو انهيار في المعاني والدواخل أم انهيار في تاريخنا الذي لم نستطع أن نرممه فهجرناه أو هجرنا، فالأمر لا يفرق؟»، ليعترف في الأخير: «وحسبي أني جئت المدينة الأصل، لكني لم أجد تاريخها ولا معناها، وجدتها شكلاً ميتاً لا غير»(٨).

من هنا تحضر شخصيات هذه السيرة الروائية بسيرتها الذاتية الخاصة، ومدى التغييرات الجذرية التي حصلت في حياتها ما بين الأمس واليوم. لكأنما باستحضار ذاكرة الكاتب لسيرة هذه الشخصيات الوجدية التي تمثل نماذج بشرية متنوعة ومختلفة، بكل مواصفاتها النفسية والخلقية والاجتماعية، فهو يحث قارئه إلى عقد مقارنات بين هذه الشخصيات، كما كانت (في الماضي) وما حصل عليها من تغير وتبدل (في الحاضر) لإدراك مدى التحولات الجذرية التي حصلت في وجدة: المكان/الرحم.

تحضر شخصيات هذه السيرة الروائية بسيرتها الذاتية الخاصة، ومدى التغييرات الجذرية التي حصلت في حياتها

وفي لحظة من اللحظات المَفْصَلية كذلك، يختلي ابن المعز بنفسه ليلاً بإحدى المقاهي، مستعرضا شريط ما وقع ويقع منذ قدومه إلى المدينة. وهو بالفعل، شريط من الأحداث والوقائع المفعمة بالخسارات والانكسارات والخيبات: غدر الغالية، موت ابن عمه، سقوط دار الأيتام، استشراء سرطان الفساد الذي ينخر في جسم المدينة، ويفتك بها من الداخل...لكن البعد الدرامي يصل ذروة حدَّته، وأوج صعوده حينما يواجه ابن المعز وجهاً آخر من أوجه الانهيار في أخلاقيات المجتمع الوجدي في تلك الليلة الطويلة التي تحولت إلى منعطف مفصلي في حياة ابن المعز...

فها هو أمام امرأة مخمورة، تزُجُّ بابنها غير الشرعي في العراء، مجردا من أية لمسة أبوية حنونة أو حضن أمومي دافئ. ولم تقف الأم عند هذا الحد فحسب، بل أجبرته على ممارسة الشذوذ الجنسي، وكل أفعال الرذيلة الأخرى ليأتيها في النهاية بشيء من النقود، تشتري بها الخمرة والسيجارة...

في غمرة هذه اللحظات المؤلمة التي رأى فيها ابن المعز الوجه الآخر لمدينة وجدة، وهي تلفظ مآسيها ليلاً، وتنشر غسيلها القذر في الطرقات أمام الملأ، سمع هذا الطفل التعيس، وهو يغني ألماً وحسرة وندماً على ما آلت إليه أحواله وأحوال مدينته. فلم تعد وجدة تمثل له جوهرة الأمل، والمكان الرؤوم، والحضن الدافئ، بل غدت جحيما لا يطاق، وفضاء القسوة والألم، خلالها كان الطفل يرفع عقيرته عاليا مرددا: «روحي يا وجدة بسلامة، والقلب ألّي كان يبغيك أنا نكويه»(٩). نزلت كلمات الطفل على قلبه منزلة الزلزال المدوي في قلب ملسوع ملدوغ...

هكذا انفطر قلب ابن المعز حزناً وشفقة على مصير هذا الطفل التعيس، الذي يعكس لنا الوجه الآخر لمدينة الأحزان ومتاعب الحياة، وكدر الدنيا، ومنغصات العيش، واختلال الفطرة السوية، واليأس والقنوط...من هنا كان الإحساس المأساوي بعنف المكان وقسوته، حين واجهته حقيقة المدينة التي طالما تصورها وأحبها وتمثل وجهها المشرق والحضاري في أكثر من مناسبة....فها هو يصورها من جديد في ثوبها العادي، وحقيقتها المفرغة من كل محتوى نوستالجي، إنساني، بما هي مدينة بلا قلب ولا رحمة، وقسوة سكانها وصمتهم على ظلمها، وهذه هي الحقيقة التي أضحت تحاصر ابن المعتز في هذه المدينة بالذات...

من هنا نسجل أن واقعة هذا الطفل المأساوية، سجلت أعلى درجات انفعال ابن المعز على المستوى النفسي وتأثره بما رآه. فكان وقع هذا المشهد مزلزلاً على نفسيته، ليلتها أقسم أن يكون وفياً لمعاناة هذا الطفل، وأن يستوعب الدرس، وينقله إلى أهله وناسه، لأن هذا المشهد الفظيع فيه إدانة للجميع وبدون استثناء. كما ألهمه هذا المشهد المأساوي كذلك، أن يكلم المدينة من عمق لواعجها المحطمة، ويذكرها بشرفائها القدامى لما كانوا يغضبون. حينها أقسم ابن المعز أن يغضب ويثور ويندد بما يجري، وأن يحث ناسها على الخروج في مسيرة احتجاجية، مصلّين حفاة، يلعنون الغالية وخيطانو وزازة وكل الأشباه...

بتفهم ابن المعز لحقيقة واقع المدينة الجديد، بدأ يتكيف مع موجوداته، وأخذ الموقف الجدلي لديه أبعاده الحقيقية

وبتفهم ابن المعز لحقيقة واقع المدينة الجديد، بدأ يتكيف مع موجوداته، وأخذ الموقف الجدلي لديه أبعاده الحقيقية. والمقصود بالموقف الجدلي هنا، ذلك الصراع الذي تولد عن هذا الموقف الجديد من واقع المدينة الآن، وهو موقف تترجح فيه عواطفه بين النقمة على المدينة والتعاطف معها، وهذا ما فرض عليه أن يتعاطف معها، بمقدار حَنَقِهِ عليها...

٣. من وهم الحب/المثال إلى البحث عن الخلاص الجماعي

يبدو أن الحل الهروبي الذي اختاره ابن المعز (ورفاقه) في الأمس، بعد هجرته الاضطرارية إلى فرنسا عمقت الهوة بين وجوده هناك (المنفى) وهنا (الوطن الأم)، وبذلك ازدادت غربته هناك، وتنامت فردانيته، وأصبح أكثر التفافاً حول البعد الوجداني النوستالجي العاطفي. لذا بدا لنا ابن المعز، في البداية، عاجزاً عن فهم ما جرى في أثناء غيابه الطويل، وغير مستوعب لما يجري أمامه، وغير مدرك لطبيعة التحولات التي شهدتها المدينة بشرا وحجرا وشجراً، فإذا هي مدينة أخرى، وأناس آخرون، وقيم أخرى....

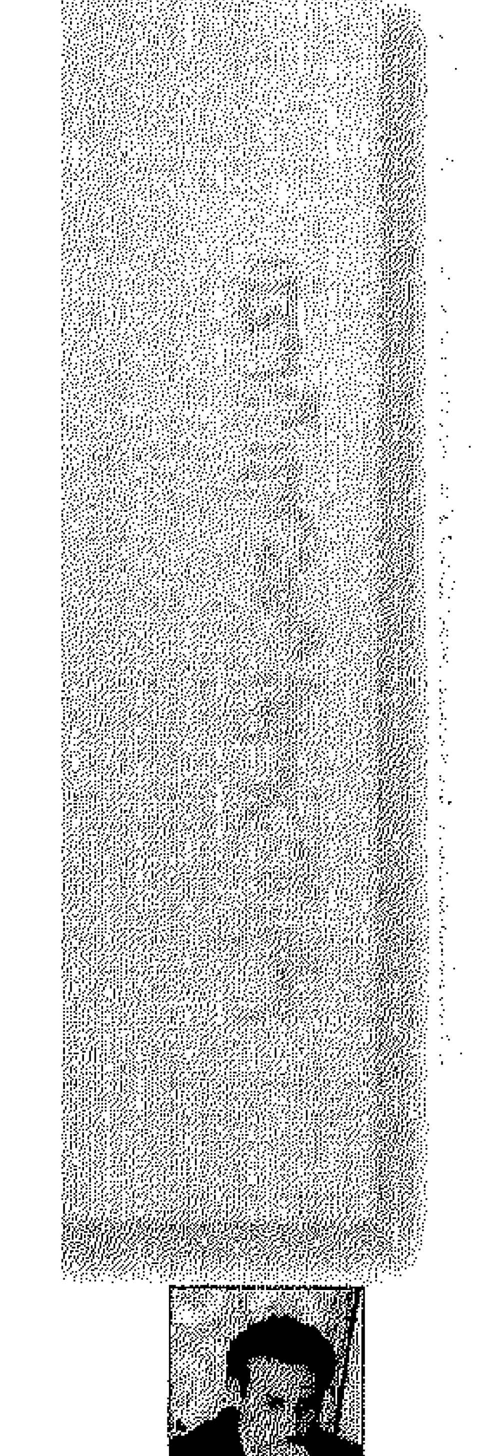
فقد تطورت أزمة ابن المعز وتدرجت، لتنطلق في بداية عودته من أزمة ذاتية فردية، تتعلق بشوقه العارم للقاء حبيبته الغالية التي كانت هاجسه الأوحد من هذه الزيارة، وانتقلت في النهاية . بفعل مجموعة من الوقائع الذاتية والموضوعية . إلى بحث دؤوب عن الخلاص الجماعي، بعد أن تَبَيَّنَ له أن الأمر لا يرتبط بذات فردية محبطة ومغبونة ومكسورة الخاطر، بفعل ما لحقها من غدر وخيانة وخيبة الأمل في ما آلت إليه قصة العشق الأول، بل الأمر يتعلق بجماعة يتقاطع معها ابن المعز الهموم ذاتها، ويتقاسم معها . في الآن ذاته . هواجس وانشغالات أخرى لا تقل أهمية وخطورة، تَهُمُّ مصير المدينة، ومستقبلها في الآن عينه...

وتأسيسا على هذا الفهم الجديد، سيقرر ابن المعز الانخراط العضوي مع الجماعة التي آمنت بضرورة البحث عن الخلاص الجماعي من أجل التغيير، وذلك بالوقوف في وجه رموز الفساد والإفساد في هذه المدينة من أمثال: زازا وخيطانو والغالية، ومن يدور في فلكهم...

ومن خلال قراءتنا المتفحصة لهذه السيرة الروائية، نجد أن الكاتب يضمِّنُهَا ثلاثة أشكال من النضال ضد الاستعمار وعملائه، أو ضد كل المفسدين والعابثين بمصير المدينة من مستبدين وانتهازيين، وتجار الانتخابات:

أ . أسلوب الاحتجاج المستورد: هذا الشكل النضالي، تُجسده عينة من الشباب الماركسي الثائر الذي ينتمي لجيل الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، ويمثل هذه الرؤية النضالية في هذه الرواية: عمر وابن المعز. غير أن علاقة هؤلاء الشباب المناضل بالجماهير (التي يعتبرونها على قائمة أولوياتهم) كانت على ما يبدو مقطوعة، أما النتيجة المحبطة للآمال فهي أن شعارات هؤلاء المناضلين كانت في واد، ومستوى استجابة الجماهير الشعبية كانت في واد آخر...

وهذا ما تجليه بقوة صرخة الغالية في وجه جيل ابن المعز، الذي كان يحلم بالثورة، وبغد أفضل، ملؤه العدل والمساواة والاشتراكية. لكن الرياح الهوجاء جرت بما لا تشتهيه أهواء هذا الجيل، فانكسرت شعاراتهم الصاخبة على صخرة الواقع الصلد، فما كان من ابن المعز ورفاقه إلا الهروب والهجرة القسرية، أو الانطواء على الذات...ربما لأن مرجعية اليسار الماركسي السياسية آنذاك كانت مستوردة، ولم يتم استنباتها من التربة المغربية الأصيلة، لذلك حصل ذلك التفاوت الكبير بين إيقاع الوعي



النضالي الساخن على مستوى الشعارات، وصداه الخافت عند الجماهير الشعبية صانعة الثورات.

فما تبقى في ذهن جيل ابن المعز عن تلك المرحلة، هو أنه كان جيلاً حالماً، مفرطاً في حماسته، يريد الثورة اليوم قبل الغد، يتوق إلى الوصفات السريعة، والأجوبة الجاهزة. ففي ظل هذا الوهم الإيديولوجي الكاسح والهادر غاب عن هذا الجيل طرح الأسئلة المؤرقة حول علاقة هذا الوعي النضالي بالواقع المعيش الذي يفترض أنه المنطلق في بناء كل تصور نضالي فعال وفاعل...

وفي هذا الصدد، يحق لنا أن نتساءل:

. هل ستستطيع الأساليب الاحتجاجية النابعة من تقاليد وأعراف وتاريخ المنطقة أن تكون أكثر فاعلية في استنهاض الهمم، وتحميس الجماهير للثورة على مظاهر الفساد والمفسدين؟

ب . أسلوب الاحتجاج النابع من صميم الواقع المحلي: هذا الأسلوب في النضال هو مُنْتَجٌ محلي الصنع، نابع من تقاليد وأعراف وأخلاقيات المجتمع في المنطقة الشرقية، الذي يتجلى في تصليع الرؤوس والمشي بالأقدام الحافية احتجاجاً على الوضع القائم...حيث تصور ابن المعز أن هذا الأسلوب النضالي يشكل مصدر قوة كبيرة، من أجل استنهاض الجماهير وبث روح الحماسة فيهم... ففي خضم هذا الأسلوب الاحتجاجي، يتماهى الفكر مع درجة الوعي الجماهيري، ليجد المثقف المناضل، والصحفية الملتزمة نفسيهما جنبا إلى جنب مع الجماهير الشعبية من أمثال: النادل والحكواتي والطفل المشرد...في مسيرة احتجاجية صاخبة وهادرة ضد كل المفسدين في المدينة...

فقد كان ابن المعز على ثقة تامة من أن الناس قد وجدوا الأجوبة المكنة، وسيخطون خطوة واحدة كاملة تحرق الماضي كالهشيم بأقدام مكسوة بالعري الباذخ، صور رجال يمشون صلعا حفاة وهم يستقطبون الأفق المحتجب ويلدون الشمس المتوهجة لكنه في هذا اليوم، أحس بالزلزال يدوي في رأسه، فقد بدأ يتذوق طعم الخذلان والخسارة، افترض أن تملأ هذه الساحة عن آخرها...كما اعتقد أنه مسنود بأهله وناسه وأصدقائه، وأنه سيربح المعركة مع الجميع!

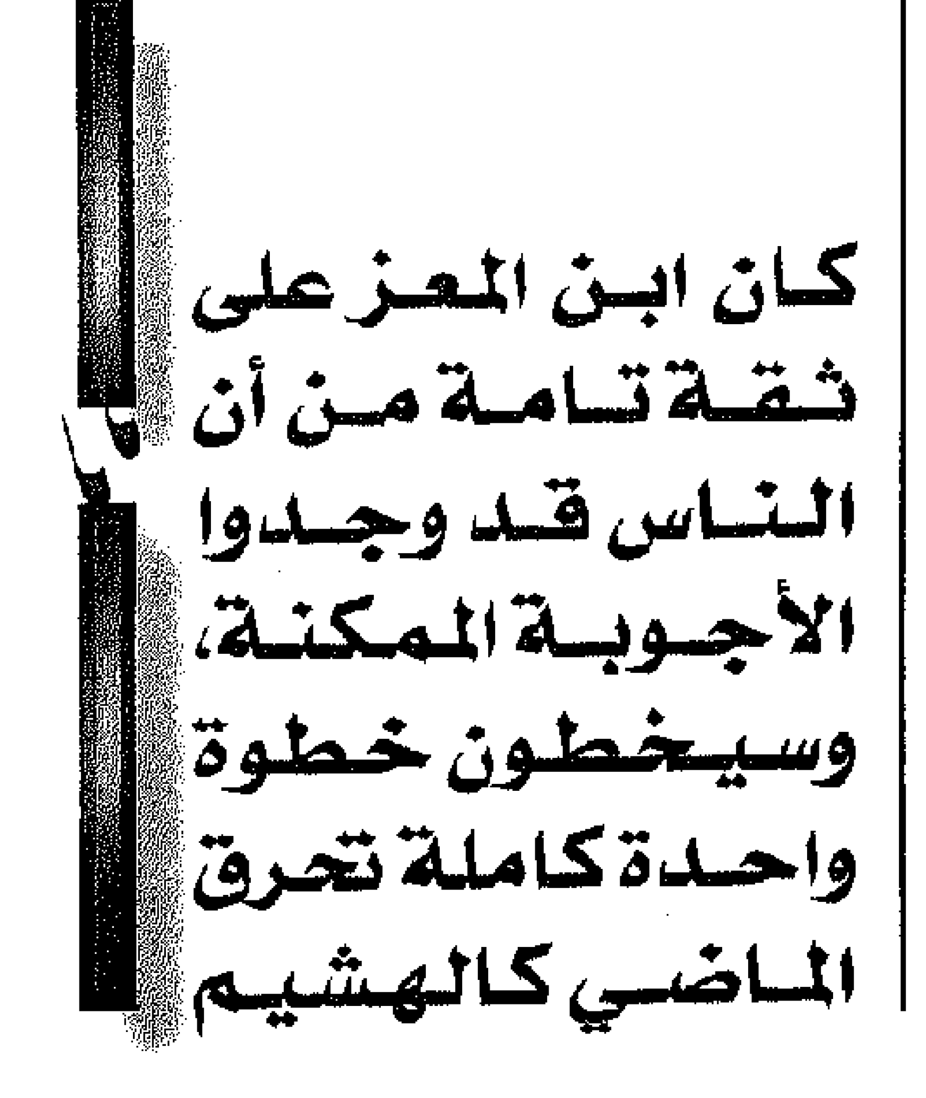
إلا أن وقع الصدمة كان شديداً على نفسية ابن المعز ومن معه. فما جاء إلى المسيرة غير أحمد ميمون وحسين النادل وصلاح وأبنائهم وزوجة عمه فقط، والعم بولعيون والصحفية سلمى، إضافة إلى الطفل المشرد الذي التقى به قبل ذلك... وحين وصل الجميع إلى «ثلث السقاقي» مرورا بزقاق «الخربة»، كان الغياب يورق من حولهم خذلاناً حقيقياً أطعمهم جمر الانكسار، وعيونهم مشدودة إلى البيوت المغلقة والنوافذ المنكسة...في تلك اللحظة بالذات، صرخت سلمى بملء صوتها: «ألا يوجد فيكم من يمد يده؟ ! عاودت الصراخ: أولا أحد ؟ ! لا أحد أجاب ولا أحد ظهر»(١٠).

وهو نفسه الصراخ الذي ردده أبو الخيزران في نهاية رواية «رجال في الشمس»، ولكن بدون جدوى:« لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟(...)

. لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا ؟ لماذا؟ لماذا ؟»(١١)...

فهذه الأسئلة وغيرها تمثل ذلك الصوت الواحد والمتعدد الذي يختنق داخل عربة يقودها خصيٌّ، ويقود الجميع إلى الموت كما في «رجال تحت الشمس»، مثلما يقود خيطانو وزازة والغالية الجميع إلى الهاوية. وبتعبير آخر: تمثل هذه الصرخات الحرَّى إطاراً رمزياً لعلاقات متعددة تتمحور حول استنكار أصحابها للموت البطئ، أو لذلك التآكل الداخلي الذي يؤدي إلى الانهيار التدريجي أو المفاجئ للبشر، مقابل ضرورة الخروج من شرنقة الوضع الآسن، باتجاه اكتشاف طاقات الفعل التاريخي، واستثمارها من أجل التغيير المنشود...



ففي سياق هذا الخذلان العارم، كان ابن المعز يشعر بأنه قاب شبر من الانهيار لولا أنه تمالك نفسه. وهنا يدخل ابن المعز في مونولوج عميق، يصف هذه اللحظة الدرامية من حياته: «ما بال المدينة قد استفرغت من روحها لتتحل إلى الخراب...وما بالها وحدها تأكل ذاكرتها وتصنع الكره والمكائد لأبنائها... أراها الآن تغزل الكفان ما بين العتمة والضوء وهي تدق بأوتادها من صديد يلد الحجر !أهو الحجر الصديدي الذي وأدَ طين المدينة وضوءها، صادر رائحتها ونظرة ناسها »!(١٢).

في غمرة هذه اللحظات العامرة باليأس والإحباط، قرر أن يجمع حقائبه، وأن يرحل عن هذه المدينة التي لم يعد يراها إلا ظلاً شاحباً لمدينة عرفها وتنفسها في الماضي...ويتصاعد إيقاع الهزيمة واليأس والمرارة من واقع المدينة، حينما يتعرف ابن المعز على أن رمضان ابن ميمون هو نفسه الإرهابي الذي فجر نفسه، مخلفا وراءه الرعب والهلع والخوف، فكان الخبر فجيعة ثقيلة على كاهله.

ج . أسلوب الاحتجاج المبني على أساس التطرف الديني: ويمثل هذا الأسلوب الاحتجاجي في هذه السيرة الروائية: رمضان ابن ميمون الذي يكرس نموذج الأصولي المتطرف، والذي ينهي حياته . مع نهاية الرواية . بتفجير نفسه في ما يسمى بعملية «جهادية»...

فمن خلال هذه الأشكال النضالية الثلاثة التي وفرت للكاتب معيناً هائلاً من المعطيات الزاخرة، التي لا زالت تحتفظ بنضارتها في الذاكرة المغربية، يجعلنا الكاتب نستعيد ونؤول ما خفي ما بين السطور، خصوصاً عندما يستدرجنا إلى البوح المتبادل والتواطؤ المتسامي في إعادة قراءة أشكال النضال والاحتجاجات التي تعاقبت على تاريخ المغرب الحديث ومآلها، وذلك عبر التقاط إشارات يرسلها الكاتب إلى القارئ اللبيب لملء بياضات القراءة.

وكأني بالكاتب يقف على أطلال ذاكرة جيل ما يسمى بنضال «اليسار المغربي» الذي رفع شعار التغيير الثوري، فكانت النتيجة المزيد من الإخفاقات والانكسارات والتضحيات في صفوف

شباب متحمس، آمن بفكرة «الثورة الحمراء» في واقع اجتماعي وديني وثقافي لا تتقاسم جماهيره الشعبية أفكارهم وآمالهم وأحلامهم، وفي ظل نظام قمعي شرس، أفرز لنا أسوأ مرحلة من مراحل تاريخ المغرب الحديث، والتي وسمت في أدبيات السياسيين بمجموعة من المواصفات التي لها أكثر من دلالة: «سنوات الرصاص»، أو «مرحلة الجمر والرماد» أو «تجربة الحلم والغبار»... وهنا تصرخ الغالية في وجه عمر، في لحظة مكاشفة حادة بينهما، بأنه كان ينتج من خلال سريته الممتدة كل أنواع الغموض. فكانت الحصيلة جيلاً غامضاً أو تاريخاً غامضاً أضاعوا فيه كل فرص القوة والتوهج(١٣)....

ويبدو لي أن محمد المعزوز لا يتسلى في هذا السياق بلعبة «جلد الذات»، لأنه من العبث مؤاخذة من اعتنقوا الأفكار الحمراء في تلك المرحلة، فمنهم من ذاق مرارة الاعتقال، ومنهم من نفي خارج الوطن. فالتاريخ المغربي المعاصر يشهد الآن لهؤلاء أنهم كانوا، شبابا حالمين ثوريين، عنوانهم الرفض، وشعارهم غد أفضل...

كما يتأمل محمد المعزوز في الآن ذاته، واقع النضال الديمقراطي حاضراً ومآله في ظل اختلاط الحابل بالنابل. فقد تأكد له أن الشر تناسل من الغالية وخيطانو منذ أن تزوجا، وأنهما يصارعان، بكل الوسائل الدنيئة، في تمثيل المدينة وشرائها وإعادة تجزيئها. كما استغرب أنهما غيرا لون انتمائهما إلى حزب اليسار الذي استقبلهما بدقات الدفوف والتمر والحليب ليكسب مقعدين في البرلمان لا غير.

دون أن يغيب عن بال الكاتب، الإشارة إلى أن تنامي التطرف الديني له علاقة مباشرة بالإخفاقات المريعة لمشاريع التغيير السابقة، سواء تعلق الأمر بمشروع التغيير الذي اضطلع به اليسار الماركسي من خارج المؤسسات الرسمية، أو بالنضال الديمقراطي من داخل المؤسسات الرسمية...فهذا النفق المسدود يتم استغلاله، بدون شك، من طرف الأصوليين لكسب قاعدة لهم بين الفئات الأكثر فقرا وتهميشا في المجتمع، في ظل غياب بديل نضالي جماهيري فاعل...

. فهل يستطيع الجيل الوجدي الجديد، بأفكاره الجديدة، ويقيمه المغايرة فرض نضالات جديدة، في مستوى تحقيق حلم المدينة وأهلها بغد أفضل؟

. وهل سيختار ابن المعز، وقد حلت ساعة الاختيار الحاسمة، الاستقرار في وطنه الأم أم الهروب مرة أخرى إلى المهجر، خصوصا في هذا الوضع المتأزم الذي لم يعد يحتمل معه لا الهروب إلى الوراء (كما فعل رمضان) ولا إلى الأمام (كما فعل ابن المعز ورفاقه في الأمس).

. وهل نحن . مع نهاية المؤلف . بصدد دورة زمنية دائرية جديدة، يعود فيها ابن المعز إلى منفاه، يائسا محبطا هاربا كما فعل أول مرة، في الوقت الذي يتقوى فيه أخطبوط الفساد في البلاد بدون حسيب ولا رقيب؟

هل نحن . مع نهاية المؤلف . بصدد دورة زمنية دائرية جديدة، يعود فيها ابن المعز إلى منفاه

الكثير من الصمت يطبق على نهاية «رفيف الفصول»، وما ينفلت من دهاليز الصمت غير الأسئلة والشكوك القديمة المتجددة، حول ماضي وجدة/المغرب، وحاضرها، وهذا ما تجسده لنا نهاية الرواية حينما تنبه سلمى رفيقها ابن المعز قائلة: «لقد فاتك موعد السفر ! قلت: أخشى أن احترف البقاء، فأنتهي على سفوح الغربة !

قالت : خذ من خلال ما تبقى من العمر لتبذر البساتين لعلّ المدينة تفيء !

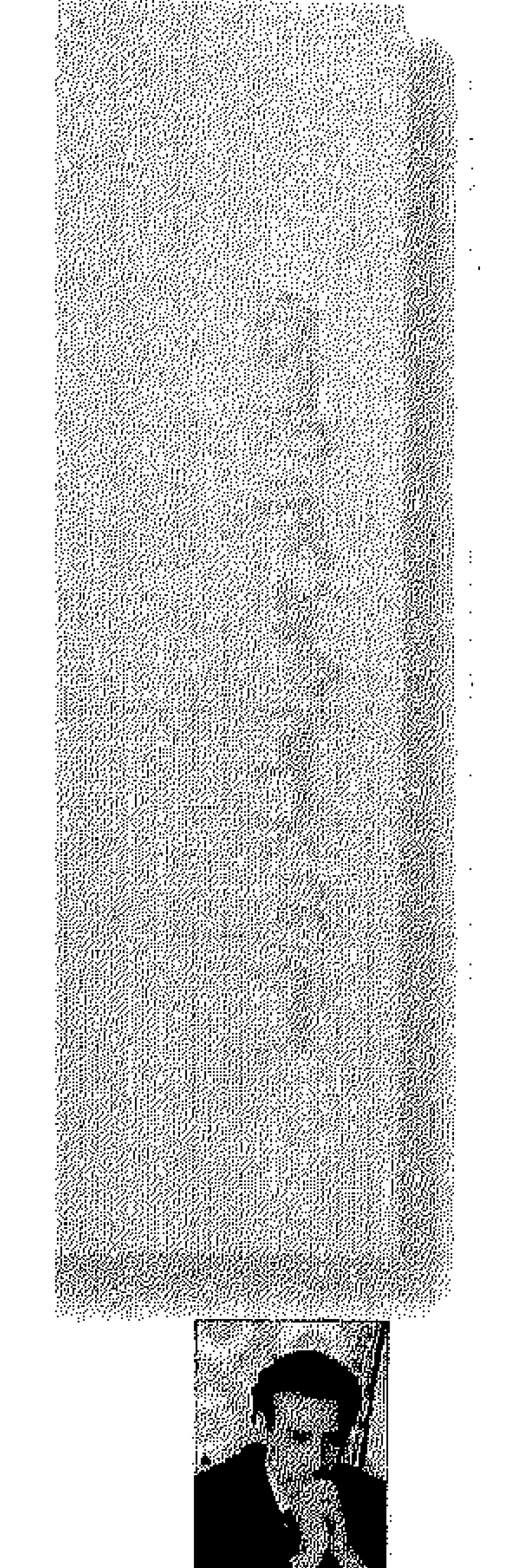
قلت لها : لقد غدوت نبتة شائخة !

التقطت يدي لتحضنهما فوق صدرها وهي تورطني في غواية كلامها فاتحة أمامي طريقاً نحو ممكن مضيء نابض بكل الاحتمالات»(١٤).

في النهاية لا بد من التأكيد على أن كل هذه المعطيات وغيرها أسهمت في رواية سيرة مدينة وجدة بين الأمس واليوم. فإذ بها مدينة يرسم الكاتب ملامحها وتقاسيمها وجغرافيتها وفق صورتها الأصيلة، وخارج القوالب النمطية التي يحاول البعض سجنها في بطاقات بريدية مبتذلة (كارطبوسطال) للسياح لاستهلاك الرخيص. فكم يسعد القارئ، وهو يقرأ هذا المؤلف الذي يرتقي صاحبه بفضاء وجدة إلى مرتبة التوهج الروائي، كما توهجت مدن أخرى مغربية وعربية وعالمية بروائييها..ليظل السؤال مطروحا حول: «ما حق روائيي المنطقة الشرقية على وجدة؟». ذلك ما نتمنى أن يوسع فيه عشاق المنطقة الشرقية النظر، كل من زاويته، وذلك ما نتمنى، كذلك، أن يسير فيه المعزوز بدأب وحدب وعشق، كي لا تظل رواية «رفيف الفصول» مجرد بيضة الديك اليتيمة... فهل ستتحول رواية المعزوز الأولى إلى منجم غني لأعماله اللاحقة؟

---

*كاتب من المغرب



مراجع وهوامش:

. حصلت رواية « رفيف الفصول» للباحث والمسرحي والشاعر محمد المعزوز على جائزة المغرب للكتاب في صنف الإبداع الأدبي برسم سنة ٢٠٠٧.

٢ . تجدر الإشارة في هذا الصدد أن مجموعة من الروائيين خصوا مدينة وجدة في كتاباتهم السردية، ومن أبرزهم: محمد عابد الجابري- يحيى بزغود- الحسين الدراجي- محمد الهلالي- إدريس بكوش- محمد برمضان...

٣ . محمد المعزوز : «رفيف الفصول» (رواية)، أفريقيا الشرق . المغرب،٢٠٠٧، ص:٧.

٤ . المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

٥ . المرجع نفسه، ص:٨.

٦ . أمبرتو إيكو: «السعادة الحقيقية هي أن تذهب إلى الصيد لا أن تقتل الطائر»، إعداد وترجمة : عبد اللطيف البازي، جريدة العلم (الملحق الثقافي)، الخميس ٣ يوليوز ٢٠٠٥، ص: ١٢.

٧ . محمد المعزوز : «رفيف الفصول»، مرجع سابق، ص:٨٠.

٨ . المرجع نفسه، ص:٦٧.

٩ . المرجع نفسه، ص:١١٤.

٠ . المرجع نفسه، ص:١٣٩.

١ . غسان كنفاني: «رجال في الشمس»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (ب، ت)، ص:٩٢.

٢ . محمد المعزوز : «رفيف الفصول» (رواية)، مرجع سابق، ص:١٤٩.

٣ . المرجع نفسه، ص:٩٦.

٤ . المرجع نفسه، ص:١٥١.

أمجد ناصر القلق بأماكنه

رشيد يحياوي *

١- أي قلق في المكان؟

كيف يكون المكان الشعري قلقا، وهل ثمة مكان غير قلق في الشعر؟ ننظر هنا للمكان في الصورة المقدمة عنه، وليس رضوخا لمرجعيته. فلا بد أن يكون لحركة الدلالة في النص أثر على وجود ذلك المكان. أقصد كينونته داخل القصيدة. المكان موجود هنا دون تدخلنا كقراء. موجود أيضا بقصد أو بدون قصد من الشاعر. فليست هناك ذات بمعزل عن المكان، ولا اللغة ذاتها بمنأى عنه. ما يهمنا تحديدا ليس «علاج المسافة» بتعبير قاسم حداد في مساق آخر، ولا المسافة في حد نفسها. بل إدراكنا لها، وتمثل الشاعر لها. علما أن المسافة داخل لغة الشعر قد تغدو لا مسافة. انتقال المسافة إلى لا مسافة، وانحباس المسافة داخل اللا مسافة أو تحررهما من بعضهما، هذه بعض عوامل قلق المكان في الشعر. علما أيضا أن المسافة مثل النقطة ومثل الامتداد من عناصر المكان المرجعي، ذاك الذي يتلاشى كلما سار بقلق أعمق داخل القصيدة.

يرى الناقد الأمريكي روبر شولز في كتاب له عن السيمياء والتأويل أن لغة الشعر تستهدف أن تجعلنا قلقين، وأنه لهذا السبب، كلما منحتنا الاطمئنان، فعلينا أن نعد ذلك أمرا مهما. وكان يقصد بالقلق الذي يصيب قارئ الشعر، تعقد الدلالة، وأنه ينبغي علينا أن نجهد كي نجعل النص منسجما دلاليا وتداوليا.

يمكن أن ننظر لقلق الأماكن في سياق قريب من هذا. لكن بدءا بعلاقة الشاعر بها قبل علاقة القارئ. على اعتبار أن الشاعر قلق بأماكنه، وأيضا على اعتبار أن الشعر بدوره قلق في « معالجة المسافة» بينه وبين الأماكن التي أصبحت جزءا منه. الاطمئنان هنا حالة مستعصية. قد يحصل الاطمئنان لدى الإحساس بمتعة القراءة، وهي المتعة التي قد تحصل أيضا نتيجة اكتشاف اللا اطمئنان، ولدى الوعي القلق بتلقي الشعر القلق.

ومن يتصفح أعمال الشاعر أمجد ناصر ينجذب منذ القراءة الأولى لإغواء أماكنه النصية. فهي متشظية بتقلبات الذات الشاعرة. تصبح أماكنه شخصيات وكائنات شعرية مصابة بلعنة المتاهات التي أصيبت بها الذات نفسها. تُبنى كبنائها وتتقلب كتقلبها، ثم تتهاوى على بعضها كما تتهاوى تلك الذات على بعضها أيضا. أماكن تولد من رحم الأماكن، وأماكن تقتل الأماكن، وأماكن تتذكر الأماكن. تكاد تكون الأماكن نفسها التي يعيشها الآخرون بحركات أجسادهم ومغاور ذاكرتهم ومزلات لغاتهم وتوجسات قلوبهم. لكن الذات الشاعرة تعيشها بالاختلاف. باختلافها مع الآخرين وباختلافها مع تلك الأماكن نفسها وباختلافها مع هويتها المصنوعة سلفا من عجائن القيم المتخمرة في الذات قبل أن تعي بشقائها الإشكالي أنها غير ذلك.

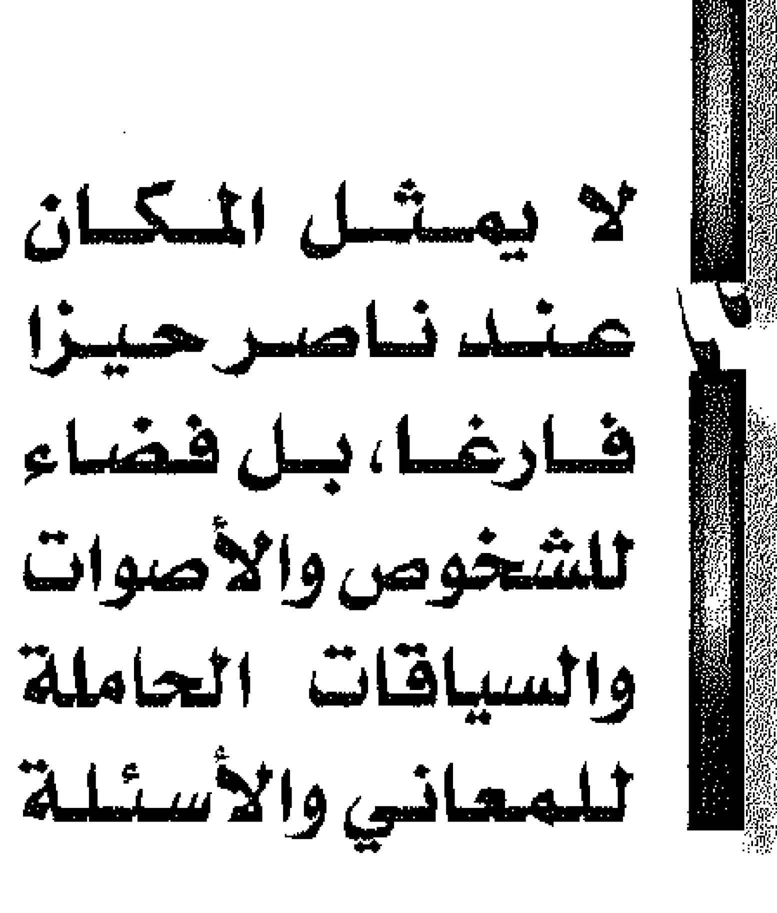
أمجد ناصر

إننا نتحدث عن الذات الشاعرة بوصفها شخصية في النص، ساردة للغتها وأماكنها، وممثلة صورة تخييلية لأنا الشاعر. أما علاقتها بالأصل فعلاقة التخيل بمرجع الواقع. إذ يوهم بواقعيته دون أن يكون مطابقا لها بالضرورة. كما نتحدث عن المكان بوصفه نظاما من العلامات تتشكل من خلالها المقاصد التخييلية للكاتب. وفي ضوء ذلك نرى أن الذات النصية تتحول بدورها إلى جزء من نظام العلامات المكانية فتصبح دالة على المكان. وكما أن المكان بشساعته أو بضيقه يحتوي تلك الذات، فإنها بشساعة كينونتها أو بضيقها تصبح قادرة على حمله قسرا أو اختيارا، في مهاويها ومرتقياتها معا.

في كتابه « تحت أكثر من سماء» يدون أمجد ناصر رحلاته إلى اليمن ولبنان وعمان وسورية والمغرب وكندا. وفضلا عن الدلالات المكانية للعنوانين الرئيس والفرعي لهذا الكتاب ومادته التي تدل إضافة إلى مادة كتابه «خبط الأجنحة» على انشداد الشاعر إلى هاجس العبور واختراق الأماكن، فإن مقدمة الكتاب أفصحت عن رؤية أمجد ناصر للمكان وعلاقة الذات به. ويمكن تحديد خاصيتين لهذه الرؤية:

تتمثل الخاصية الأولى في هاجس التساؤل. وقد عبر أمجد ناصر عن ذلك بإشارته إلى أن العربي كائن متسائل يحمل معه أسئلته القلقة والمحيرة حيثما ذهب، وبوصفه لرؤيته للأماكن بأنها رؤية ذاتية متورطة في طرح السؤال. أما الخاصية الثانية فيتأكد منها أن الأماكن تكاد تصبح هدفا في حد ذاتها وليست مجرد وسائل لتحقيق أغراض وأهداف أخرى.(١)

في الحالين معا، لا يمثل المكان عند ناصر حيزا فارغا، بل فضاء للشخوص والأصوات والسياقات الحاملة للمعاني والأسئلة. وحين يتعلق الأمر بالتشكيل الشعري للأماكن، تتحول الذات نفسها إلى سؤال يطرحه المكان منصتا لشخوصها المتشظية وأصواتها وسياقاتها فضلا عما يحدث له من جراء انخراق الذات به. بهذا يتحول المكان إلى عامل وفاعل قلق بمتخيل الشعر.

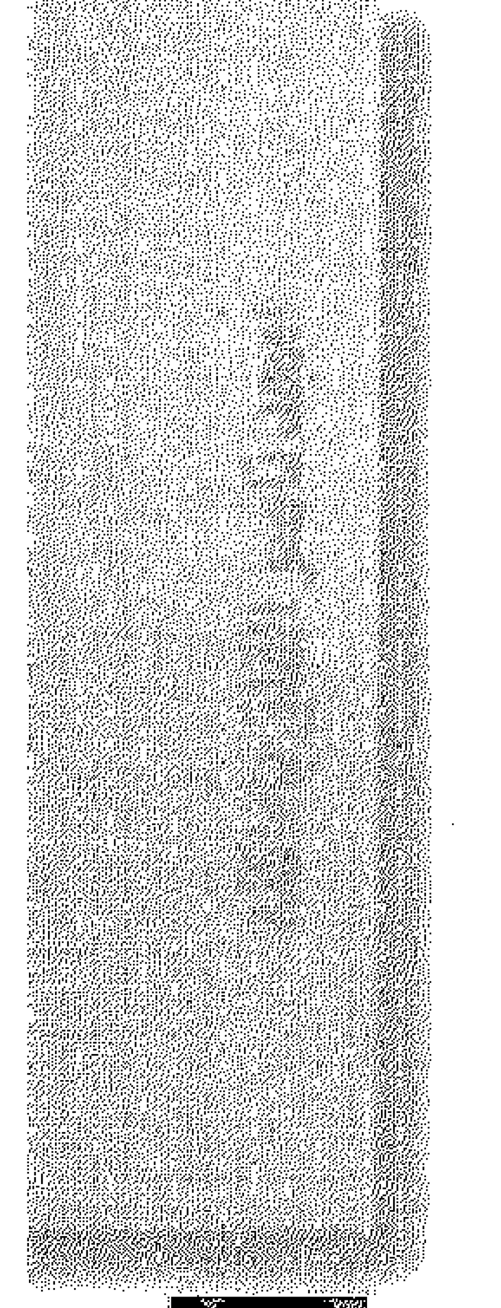


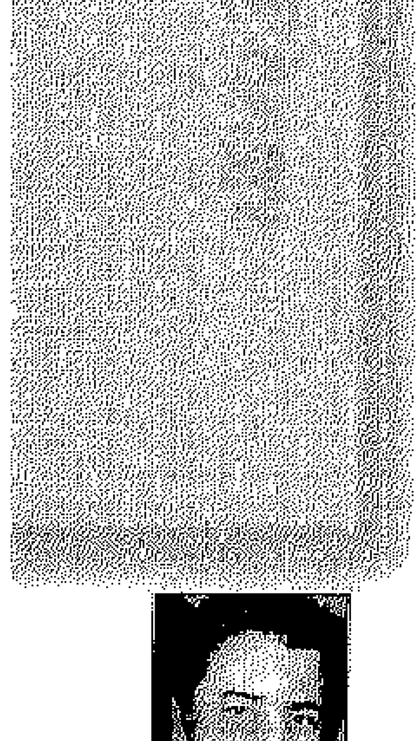
حين نتصفح ديوان «مديح لمقهى آخر» وهو الأول في التجربة الشعرية المنشورة للشاعر، نلفيه بمثابة نموذج لشعر يغص بالمكان ويستقطر منه، فهو من أكثر دواوينه ذكرا لأسماء الأماكن. وقد يجد فيه الباحث المفتون بالتنقيب في تجربة المكان المديني ملاذا آمنا في الظاهر لمآربه البحثية. وقد يعده مثالا لواقع فتى قادم من البادية لمدينة صادمة له. لكن ماذا خلف هذه الصورة الأولية؟ لا يبدو لنا خلفها رفض للقيم المدينية من وجهة نظر البداوة، ولا اعتصام بالبداوة ضد المدينة. أي أن المكان الريفي لا يمثل بالنسبة للذات خلاصا من المكان المديني. ما نراه هو تشاكل أماكن البداوة والمدينة في ذات قلقة بسبب هاجس مسيطر هو كونها موجودة قسرا في المكان. مكان غير أليف بدل أن تملكه يملكها بكل غربته عنها فلا يبقى لها سوى التحرر من سطوته باللغة. وبدل أن تختار النكوص المكاني كما هو الأمر في كثير من شعر المدينة عند الشعراء الرواد، تمضي الذات قدما في محاولة اختراق هذا المكان. اختراق مكان «الهنا» نحو مكان آخر هناك. مكان «الهناك» قد يوجد فعلا في طرف آخر من الأرض غير محدد من الذات، وقد يكون ثاويا ومستقرا بكل بساطة خلف مكان «الهنا»..

تتشاكل في هذه الرؤية نصوص عمان بنصوص بيروت في الديوان. إن العنوان ذاته، أي «مديح لمقهى آخر» يشي بهذا الملمح. لنلاحظ أولا أن الممدوح ليس شخصا بشريا بل شخصا مكانيا هو المقهى. ولكي يستحق المكان المدح يفترض أن يكون فيه كما في الممدوح البشري من الصفات الإيجابية أو الحميدة ما يحمل الذات على سرد فضائله والإشادة بها. المستوى السطحي قد يوحي بأننا في مواجهة علاقة تصالحية بين الذات ومكانها البصري إلى حد استحق معه المديح. لكن المستوى العميق يتجذر في العنوان نفسه، حيث يتأكد أن المديح ليس للمقهى «هذا» بل لمقهى آخر.

لم يكتف أمجد ناصر بنقل المديح من الكائن البشري إلى الكائن المكاني، بل تعدى ذلك إلى نقله من الكائن المكاني الحاضر إلى الغائب، ذلك المتواري خلف مكان «الهنا» أو بعيدا عنه. أصبح مديح المكان الآخر في الوقت نفسه اختراقا للمكان الحاضر المذكور في الديوان باسم مقهى «الجزيرة». وكأن الوصول إلى المكان الممدوح لا بد أن يتم على أنقاض المكان الراهن غير الممدوح. فمكان المقهى الراهن لا يتحدد في النص سوى بصفات سلبية يغدو بواسطتها فاعلا بالسلب.

إن حياده هو بالتحديد ما يحوله إلى سؤال. كأنه لا يريد حمل القلق الذي تتشظى بواسطته الذات. يمكن أن نقول أيضا إن مصدر انتقال الذات إلى سؤال راجع إلى طبيعة المقهى عينه من حيث أن فاعليته السلبية المتمثلة في الحياد تقف بينه وبين الانتهاء إلى شيء مما انتهت إليه الذات:





«ومقهى «الجزيرة» لم ينحن في المساء،
على ركبتيه، لم يشته شارعا آخر
لم يضق بمساحته،
وبأخشابه الشتوية،
بالزبن الدائمين.
ولم يرتجل مشهدا للنساء المثيرات في المدن الساحلية،
لم ينته ضيقا كيديك
ولم ينتشر كالدماء».(٢)

أهم ما يتسم به هذا المقهى هو الرتابة والجمود والحياد. وكلها صفات مفارقة لما تتسم به الذات. فهو رتيب بمساحته وأخشابه وزبنائه لأنه لا يتغير. وجامد بحكم أنه لا يبدي حركة، لا في انحناء ولا في انتشار. ومحايد ما دام مكتفيا بنفسه،

لا يتطلع لشارع آخر ولا لمشاهد النساء. لا يتكلم ولا يساعد على ارتجال الإبداع. تنتهي الذات إلى الضيق فيما يظل المقهى على حاله. لا يتحدد المقهى إذن بوصفه مكانا منفصلا عن الذات وإن كان كذلك في المرجع. إن وجوده يتوقف على الإحساس بالتنافي معه. لا تراه الذات جغرافيا مستقلة بل ذريعة لاختراقه وعبوره إلى غيره، إلى المكان الذي يشتهي شوارع أخرى ويغص بمساحته وأخشابه وزبنائه، يرتجل مشاهد النساء الساحليات ويضيق وينتشر كالدماء. أي المكان المعادل لصورة الذات المبحوث عنها. لعله مكان المقهى المستحق فعلا للمديح. هذه فاعلية أخرى لخلق القلق في المكان. المكان نفسه المطمأن إليه من طرف الآخرين، والمطمئن لذاته في بقائه على رتابة، ليس كذلك بالنسبة لتمثله الشعري.

إن بناء النص الحامل لعنوان الديوان يفصح عن هذه المعطيات. فهو بناء مراوغ للقراءة. إذ بقدر إيهام عنوانه الرئيس «مديح لمقهى آخر» وعنوانه الفرعي « مقهى آخر» بانصراف النص لوصف المقهى وكيل المدائح له، يفاجئ القراءة بخطاب واصف لذات بشرية تقدم منذ مطلع النص في كونها منذورة لاختراق المكان لا الإقامة فيه. إن قدرها الانتقال وقدره الاستقرار. مصيرها فقدان كل شيء ومواجهة المجهول، ومصيره امتلاك الناس أنفسهم وحصارهم بما حوله أو داخله دون الاكتراث بمستقبله:

«بوسعك أن ترحل الآن:

لا وجهة

لا حقائب،

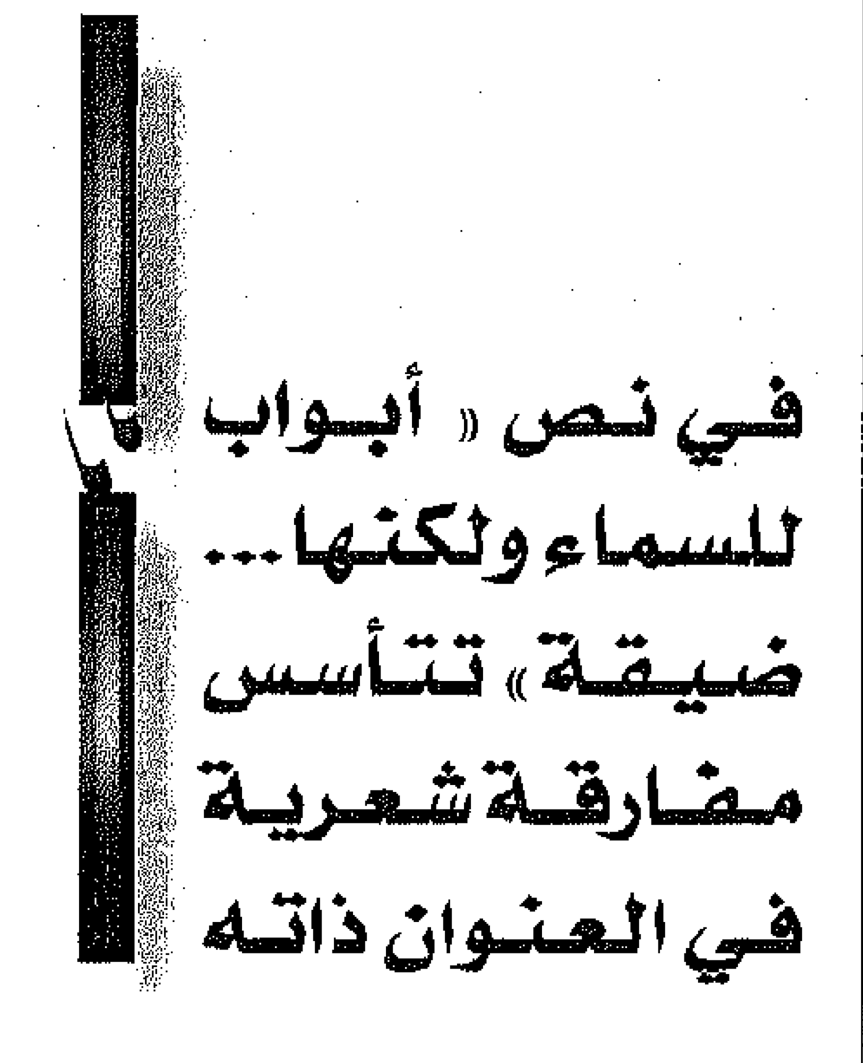
لا ماء في جرة العمر

لا زوجة في الثياب النظيفة

لا مطرا في المسالك

لا نجمة في الفضاء الذي يكسر الظهر منذ انحسار الرضا».(٣)

تظهر الذات عارية من كل شيء، حتى من الأشياء البسيطة التي تمثل لوازم للناس العاديين. إن مصيرها أن تخترق المكان بالرحيل وهي تعلم بعدم وجود



مهرب لها من سطوته. لأنها تحمله لدرجة الانكسار به. مكان مجدب لا مطر في مسالكه. مكان تيه لا تحدد فيه وجهة. إنها رحلة فقدان لابد منها.

إن فعل الرحيل بوصفه أداة لاختراق المكان، وثيمة الفقدان بوصفها مقوما لهوية الذات الشعرية مثّلا في شعرية أمجد ناصر مكونين بارزين عبر عنهما ديوانه الأول واستعادتهما دواوينه اللاحقة.

في نص « أبواب للسماء ولكنها... ضيقة» تتأسس مفارقة شعرية في العنوان ذاته. إذ يتحول المكان السماوي من شساعته ورحابته إلى مكان ضيق. لعل ضيقه مشابه لضيق اليدين في النص السالف. نقصد ضيق اليدين بمجازاته المختلفة. ضيق مادي، ضيق الحركة والفعل، ضيق الكتابة، ضيق الامتلاك...إلخ. وقد يدل ضيق السماء على الحيلولة دون اختراق الذات للمكان بواسطة فعل الترحل والانتقال ومعاكسة رغبتها في الحرية.

البناء النصي لهذه القصيدة كبناء قصيدة «مديح لمقهى آخر» من حيث أن الشاعر خلق حوارا غير مباشر بين العنوان وبين قصيدته. كأن العنوان بوصفه علامة يخلق تباعدا مكانيا تجاه نصه، بشكل مناظر لعلاقة الذات بالمكان المرغوب فيه. فالذات بوجودها في مكان معين تطمح لمكان آخر. وكأنها لا تتوقف عند المكان المعلن إلا لتجعله ذريعة لمكان مغاير عبر تشظية الأول وشطره. كذلك النص، يقدم في عنوانه مكانا فيما يتولى النص تقديم مكان مخالف.

وينقسم نص «أبواب السماء» كسابقه إلى شذرات. تبدأ أولاها بتقديم صورة للذات وإن اتسمت هذه المرة بخطابها عن نفسها. لكنها تظل متشاكلة مع ذات الشذرة الأولى للنص السالف في تلاقي اليومي مع الوجودي الكوني أو المطلق. إنها ذات شقية واعية بمصيرها القاسي. تنشغل عن هذا المصير بعادة التدخين لكنها تتطلع للتحول إلى مكان لا حد له. مكان رحب يتسع لطيور البحر والصحراء معا. مكان مفارقات بامتياز :

« لن أغتصب ملامحي بدعوى التفاؤل

ولكني سأنشر ألواح صدري للطيور

القادمة من البحر أو الصحراء،

و أنفث حزمة من الدخان الحي،

وأهدأ».(٤)

إن الوظيفة الشعرية لهذا الاستهلال المقطعي تتبدى أكثر حين نقارنها بمقطع آخر في النص يرصد صورة المقهى أيضا، ولكن بسلبياته وإيجابياته. سلبياته المتمثلة في تجمعات الشعراء والنقاد حين لا يكون لملتقياتهم سوى الشعر والنقد البئيسين والإدمان على التدخين، وإيجابياته التي تجعله محجا وملجأ للمهاجرين الذين يجدون فيه مستقرا مؤقتا يسمح لهم بالتلاقي. كأن المكان لا يكون إيجابيا إلا حين يتصل بفعل الهجرة والرحيل:

« والمقاهي برغم كونها

سرادق للشعر الخائب،

والنقد غير الموضوعي،

والسجائر المدخنة أبدا،

إلا أنها صخور واطئة

للطيور القادمة من البحر،

أو من الصحراء».(٥)

وهكذا يصبح الجسد الذي قدمه المقطع الاستهلالي المذكور مكانا متماهيا مع مكان المقهى في استقبال طيور البحر والصحراء بكل ما تحمله دلالات هذه الطيور من مجازات. لكن مكان المقهى في هذا النص يمثل صورة لوجود الجسد

رغم كل سلبياته. فالصورة تقدمه بوصفه ثابتا وراسخا كما صورة المقهى في قصيدة «مديح لمقهى آخر». إنه راسخ كأي مقهى مادامت «المقاهي أكثر رسوخا من الأظافر في اللحم».(٦) ومع ذلك فالرسوخ المشار إليه لا يبعث في الذات الإحساس باستقرار جسدها. إن علاقتها القلقة بالمكان تحملها على التساؤل :

« أين تذهب الأحزان،

والسجائر

إذا ارتحلت المقاهي إلى غير عودة.

الشعراء الصغار،

والرغوة،

والنقد غير الموضوعي

والقصص التي تصلح للخواطر

والبؤس أيضا!

أين تؤسس مملكتك الوهمية، أيها الحلم.» (٧)

يظهر من القراءة الأولى أن المقهى مصير حتمي تهرب الذات منه إليه، وأنه ضرورة لوجودها الفيزيقي والثقافي. أما إذا تأملنا في المقطع أكثر، تبين لنا أن الذات المتكلمة ترصد مشهدا لواقع المقهى وضمنه تحفر شرخا بين إحساسها وبين إحساس الآخرين به. إن ضرورته في الأصل إنما هي للآخرين الراضين ببؤسهم الفكري والإبداعي. أما الذات المتكلمة فليس بالنسبة لها سوى حافز على التطلع للمكان المحلوم به. إنها لا تهرب منه إليه، بل تهرب عبره إلى المكان البديل. تخترق رسوخه بالتشكيك فيه لأن ذلك يمنحها حالة للإحساس بالمكان المجهول الذي يستحق الحلم مثلما استحق المقهى الآخر المديح. ففي النصين يؤسس أمجد ناصر لشعرية ما نسميه بتشظية المكان. فهنا أيضا يولد مكان من رحم المكان، من مكان الواقع يولد مكان البديل. وفي ضوء ذلك لا تكون علاقة المشابهة بين رسوخ المقاهي ورسوخ الأظافر في اللحم سوى مدعاة للشك، ليس لأن رسوخ الأولى هو داعي الهروب منها فقط، بل أيضا لأن رسوخ



الثانية، أي الأظافر لا يمنع السائر من حملها معه، وكذلك رسوخ المقاهي، لا يمنع جليسها من أن يحمل في أحلامه وأوهامه أماكن غيرها.

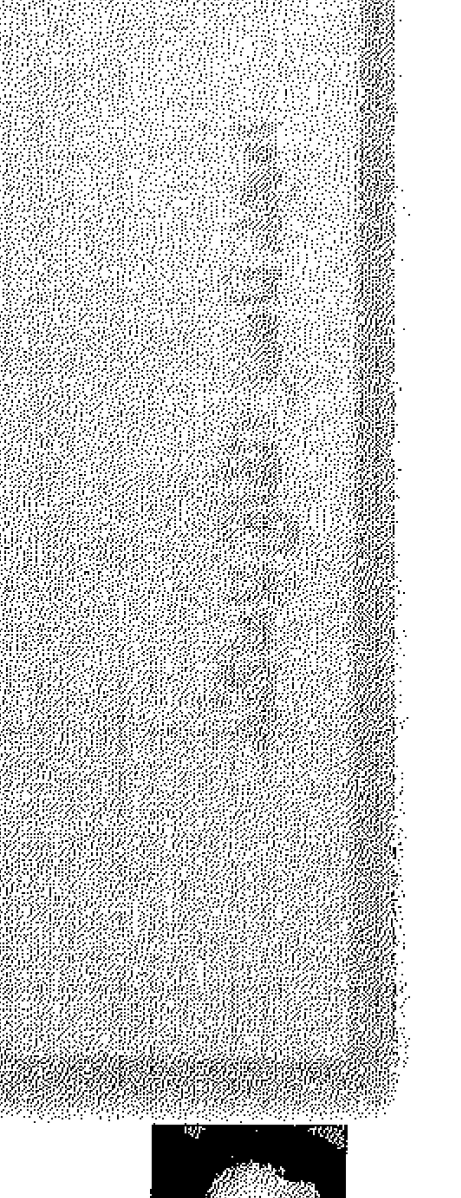
٢- قلق المعابر

إن العلاقة القلقة بالمكان تطول المدينة أيضا. فالمدينة كما المقهى تجسد تحديا لرغبة الذات العميقة في التخلص منها. وبقدر الرسوخ المكاني للمدينة وقوتها التي اعتبرها النص حصانا غارقا في الصهيل، تعمل الذات على مساءلة مصيرها في ما بعد المدينة، نقصد مصيرها في المكان



الذات المتكلمة ترصد مشهداً لواقع المقهى وضمنه تحفر شرخا بين إحساسها وبين إحساس الآخرين به

الآخر المحتمل. فالذات لها رغبة في تخطي مكان المدينة، ولها وعي بأن كينونتها لا توجد سوى في الاختراق الدائم للمكان. ذلك ما أملى عليها نقل المدينة استعاريا إلى حصان ومحاولتها قتله كما يقتل الحصان الخاسر حين يرمى بالرصاص، لكن المدينة لم «تتحول إلى حصان خاسر» و«لما تزل غارقة في الصهيل»، ولذلك لم تستحق القتل، كما لم تسمح للكائن باختراقها اختراقا مكانيا حقيقيا. المدينة ليست فاقدة لشيء. فاقد الأشياء هو الكائن المصطدم بصلابتها، الفاشل في مواجهتها. الكائن ذو «الأصابع المتشنجة»، الممسكة بشبكة من الفراغ، أو بقبر خال من الجثة»(٨).



إمساك الفراغ وإمساك القبر الخالي من الجثة سيان. لأن القبر فارغ بدوره. لعله أعد للمدينة دفنا لها وتخلصا منها، ولعله أعد للكائن نفسه بوصفه مصيرا محتملا لما بعد المدينة. فالكائن ليس مطمئنا أبدا لكينونته الآنية، مما يدفعه لتحدي المدينة وعدم احتمالها مع كونها ما زالت حصانا صاهلا يستحق الامتطاء، أو جديرا بكسب السباق. إن مرد ذلك لإحساس الكائن بانفصاله عن المدينة مع خضوعه لها كما هو الأمر مع المقهى على حد ما ذكرناه. فالمدينة التي تكون جزءا من وجوده هي نفسها التي تهدد وجوده بمجهول المصير. مصير أن يوجد ويكون، مع أنه أعزل إلا من أحزانه :

« القلب،

وهو مضغة من الإسفنج النادر،

لا يملك اتقاء العثرات القادمة من كل صوب.

والمدينة، لم تتحول بعد إلى سيف مرهف النصل

والشقاء أوسع أبواب المساء الضيقة»(٩)

لا يفصح هذا المقطع عن هشاشة الكائن وحدها، بل يفصح أيضا عن الخوف من المستقبل الغامض إلا من

العثرات. عزاء الكائن أن المدينة لم تصبح قاتلة بعد. لكن العزاء لا يتحول عنده إلى سكينة وتصالح مع المكان، فبخلاف ذلك يمثل مصدرا لتوقع ما يهدد بقاءه.

إنه مقطع يقيم حوارا مع عنوان النص: «أبواب للسماء ولكنها... ضيقة»، وخاصة بالمقارنة مع سطره الأخير: «والشقاء أوسع أبواب السماء الضيقة». فالحوار يتأسس على رؤية الذات لحوار الأماكن نفسها. إذ يقع المكان السماوي في مقابل المكان المديني. أما الذات فتتدخل لتجعل من المكانين معا ملجأ للشقاء والأحزان، المدينة بتناقضاتها ونفاقها وقسوتها تضيق على حرية الكائن، والسماء الضيقة أصلا والشقية لا تتسع بدورها له. بهذا يواجه الكائن دائرة مكانية حاصرة وضاغطة: الصلابة الآنية للمدينة، وفقدانها المحتمل رغم صلابتها، الفترات القادمة، فشل الحلم في إيجاد مكان لمملكة الحلم، ثم ضيق السماء وشقاء أبوابها.

السفر حين لا يحقق للكائن الارتباط بالمكان المرغوب فيه يتحول إلى مشهد من المعيش اليومي المفتقد للحياة. مشهد ينعقد وينحل والمسافرون يتفرقون في كل الاتجاهات ثم يبتلعهم المكان وكأن سكة الحديد ليست سوى معبر نحو مكان بعيد ومجهول لا يعمل سوى على إذكاء حالة الإحساس بالفقدان:

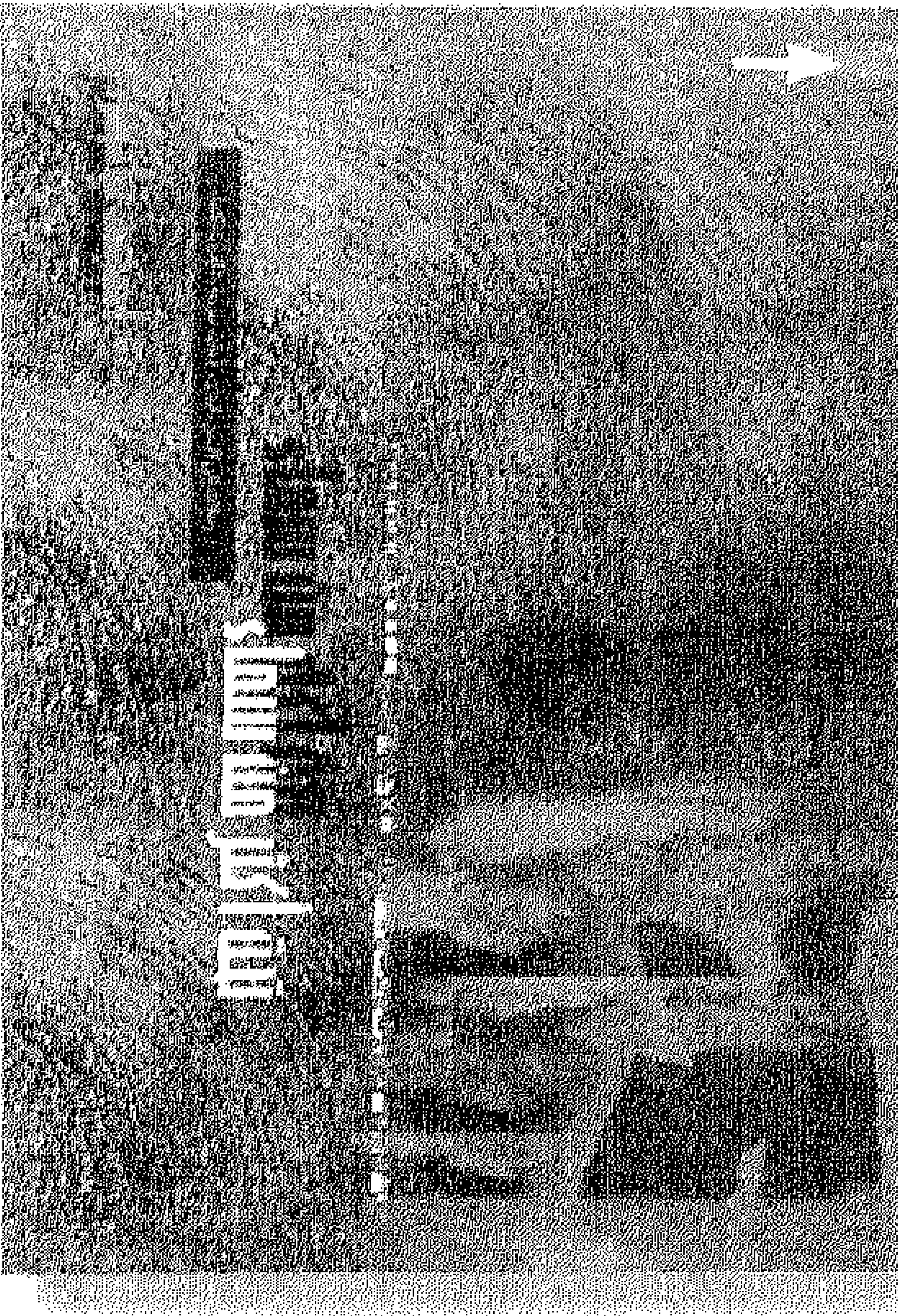
« في المحطة،
- أي محطة كانت - يتشكل المشهد:
حقائب من جلود وأحجام ومحتويات مختلفة،
وجوه تتطاول،
وتشرئب،
ملامح تأخذ شكل التقلصات الحادة،
تصبح خيطا رفيعا، متوترا
وينفرط المشهد».(١٠)

يقدم هذا المقطع من القصيدة مشهدا يوميا لمحطة القطار مبرزا بعض التفاصيل التي تؤكد خصوصية أمجد ناصر في التعامل مع المكان. إذ من الجلي أن عين الرائي كانت فاعلة في تشكيل المشهد وهي تلتقط معيشه ومكوناته البسيطة. بدءا من تسليط الصورة على الحقائب أولا بدلا من أصحابها، مرورا بملامح هؤلاء وحركات رؤوسهم، وانتهاء بوجهة القطار وصفارته. هذه التفاصيل الصغيرة أصبحت في النص علامات لمساءلة الكينونات الوجودية للذوات. الكينونات المهددة بانقراض المصير، والمصير المهدد بانقراض المكان. إن ذروة هذه المفارقة لا تتجلى إلا حين نقرأ السطرين الأخيرين المعقبين لمشهد المحطة، وهما في الوقت نفسه آخر أسطر القصيدة، وفيهما يقول الشاعر:

« آه أيتها المدن الأكثر بعدا من الحلم،
لن يصلك الصفير أبدا».(١١)

بهذا يتبين أن حسية تفاصيل مشهد المحطة ليست سوى طرف في المعادلة الغاصة بالمفارقة، أي الواقع والحلم. فكل العلامات الدالة على العبور، من محطة وقطارات وصفارات وحقائب وحركات انتظار وترقب واتجاهات نحو الشمال والجنوب ليست كافية لإنجاز فعل الرغبة في العبور إلى المكان المرغوب فيه، أي مدن الحلم.

إن مكان المقهى الراسخ في الجمود والثبات ومكان المحطة الراسخ في



الحركة، يتشاكلان رغم تضادهما في الانخراق بالتشظي المكاني. فالأول يدفع الكائن للتفكير في مملكة الوهم، فيما يدفعه الثاني للتفكير في المدن البعيدة. ويكون الحلم في الحالتين طرفا في التساؤل والتفكير. وفي الحالتين أيضا يتشظى المكان إلى واقع وممكن. ولا ترجع فاعلية مكان الواقع سوى لاحتمالات العبور التي يبعثها في الكائن تطلعا للمكان المثال، مكان الحلم والوهم والبعد.

القطار نفسه، بأشيائه الصغيرة علامة دالة على اختراق مكان الراهن والواقع، مكان الفعل و«الهنا»، أما المكان المقابل لمكان «الهنا» فالقطار عاجز عن إيصال الكائن إليه. فالمكان الآخر هو مكان المدن البعيدة، تلك التي لا تصلها الذات حتى بالحلم، لأنها منذورة للمستحيل. ربما بهذا تتضح الدائرة المكانية التي تحدثنا عنها. من حيث أن إحساس الكائن بالانسحاق في دوامة اليومي يزداد كلما زاد إدراكه لانغلاق كل سبل الخلاص من سلطة مكان الراهن والواقع ولو بالحلم. إنها رؤية تراجيدية للمكان، تتصدع بقلقها وقلقه منتهية إلى أن تصالحها مع المكان الحالي أو عبورها للمكان البديل أمر بعيد المنال وصعب التحقق.

الرؤية العبورية راسخة في أعمال أمجد ناصر، وتعبيره عن الاختراقات والتشظيات المكانية بوصفها ضرورة وجودية أحد تجليات تلك الرؤية. أما المقاطع التي وقفنا عندها فليست سوى نماذج، لها في ديوانه الأول نظائر كثيرة. فالأماكن الحاضرة في الديوان من خلال مقاهي عمان وبيروت ومن خلال أماكن أخرى مثل جلعاد والمدينة والمصانع والعمارات، ليست أماكن محايدة بمعنى عدم ممارستها لسلطتها على الكائن. إنها جزء من الذات التي تراها أو تشغلها أو تستعيدها بالذاكرة. ربما كان للمقاهي حضور مهيمن في وظائف المكان البانية للنصوص، لكنها لم تقصد لذاتها. ما قصد منها هو تبيان مشاهد الذوات في مواجهة مصائرها المختلفة.

لقد عبر أمجد ناصر في مرحلة لاحقة عن هذه التجربة بقوله في كتابه « خبط

الأجنحة»، « مديح لمقهى آخر هو عنوان كتابي الشعري الأول الذي يمتدح عالم المقهى وتجلياته، قلعة الحلم والغضب والتمرد، فسحة الصداقة، راية الزحف المستقبلي على قلاع ودساكر العالم القديم».(١٢)

ليس غريبا أن تطفح لغة أمجد ناصر الواصفة بالمفردات الدالة على «التأمكن»: قلعة، فسحة، زحف، قلاع، دساكر، عالم...فشعره نفسه مغموس في أغوارها وأصقاعها. مديح المقاهي على سبيل المثال لم يكن مديحا لقيم المكان الحيادي، بل للقيم التي تحملها الذات نفسها. فقيم الحلم والغضب والتمرد قيم للذات تحملها المقاهي حين تنغرس في الكائن. عندها تصاب الأماكن بمصير العبور بوصفه هوية للكائن ذاته. فهو مشكل أيضا من هذه العلامات الدالة على الوجود المترحل. لذلك كانت قيم الحلم والغضب والتمرد فيما تشكك في ثبات الأماكن لتحملها على الانوجاد في حالة الرحيل والعبور الدائمين.

إن دراسة مجموع أعمال أمجد ناصر تسمح للقراءة بالحديث عن عدة تقلبات وحالات لأفعال العبور. ويبدو لنا أن من بين هذه الأفعال والحالات العبورية يمكن ذكر خمسة منها وهي :

أ – العبور الجماعي، حيث تتأمل الذات الفردانية في مصيرها ومصير غيرها بصيغة الجمع.

ب – العبور نحو الشتات، وفيه تنتهي الجماعة إلى تلاش وتفرق.

ج – العبور التطهيري، يمثل فيه فعل العبور مطهرا وخلاصا وولادة جديدة.

د – العبور بالخفة، وهو عبور يبدو مستحوذا على شعرية الشاعر آخذا بمداركه لذاته وللكون والمكان. وهناك أربعة من عناوين أعماله الشعرية والنثرية تنجذب لهذا النوع من العبور، نقصد أعماله: «منذ جلعاد كان يصعد الجبل» و «خبط الأجنحة» و «مرتقى الأنفاس» و« تحت أكثر من سماء».

ه – العبور إلى الجسد، وفيه يتخذ الجسد المكان هوية له فتنغرس فيه قيم الكائن ورؤيته للوجود. إنه

إن دراسة مجموع أعمال أمجد ناصر تسمح للقراءة بالحديث عن عدة تقلبات وحالات لأفعال العبور

انتباه للكائن الذي لا يتحدد المكان إلا به. ويعد ديوان «سر من رآك» فضاء لهيمنة هذا النوع من الرؤية العبورية.

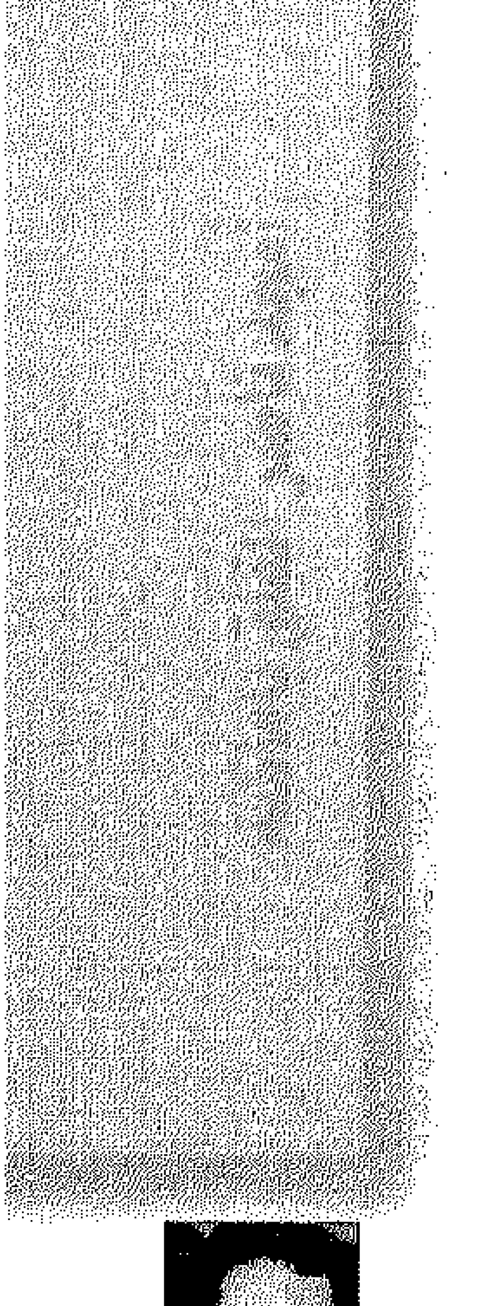
و- العبور في الأشكال، ويمثله قلق مكاني آخر، يخص هنا المكان البصري لشكل وجود الكتابة على الصفحة. وكتابه «حياة كسرد متقطع»(١٣) شاهد على عودة أمجد ناصر لمسائلة الكتابة، بوصفها مكانا لعبور الأشكال، وأيضا بوصف الأشكال مكانا لعبور الكتابة نحو تحقيق رغبتها القصوى في الإبداعية.

إن تتبع المرجعيات المكانية لعناوين كتب أمجد ناصر وعرض تمثلات شعريته لأنواع العبور المذكورة يتطلب وقفة وتفصيلا. ليس لأن شعريته تختص بما سميناه بالرؤية العبورية، بل لأن له تمثله المتميز لهذه الرؤية وخاصة أنها مستقطرة من معيشه اليومي فضلا عن معيشه المتخيل، ناهيك بالتصدعات التي تواجهها لغته، تصدعات هموم الجماعة وتصدعات هموم الذات، تصدعات الكائن وتصدعات الممكن، تصدعات اللغة وتصدعات أشكال التعبير. ومع أن لغته تبدو بعيدة عن التجريد والأساطير الكبرى، مستقطرة من الذات في مواجهة الجسدي واليومي والكتابي، ومواجهة مصيرها وذاكرتها المتجاذبين مع مصير ذاكرة الجمع، إلا أن المكان القلق بالكائنات، يمكن عده أسطورة الشاعر الواقعية.

ترتيبا على ذلك، نعيد طرح الشق الثاني من السؤال الذي بدأنا به: هل ثمة مكان غير قلق في الشعر؟ إذا كان المثال الذي نجيب به عن هذا السؤال هو شعر أمجد ناصر، فالأكيد – حسب قراءتنا- أن أماكنه توجد في اللا استقرار. توجد حركة قوية للدلالات تحوم حول أماكنه، ومنها تتصاعد أو تنحدر، أو تمتد في اتجاهات القراءة. كما توجد أشكال لنظام العلامات المكانية تستوطنها أفعال العبور والاختراق والتشظي مع موقعة القيم بما يفيد تجادلها وحوارها الدينامي. الشخوص نفسها أو الذوات بما فيها الذات النصية للشاعر تتبادل وظائف « التأمكن» (التحول إلى مكان) بينها وبين الأماكن « المتمكنة» (أي المعدودة أماكن مرجعية)، هذا فضلا عن العلامات من أسماء وأفعال وأدوات لغة، بعد أن غدت فاعلة مكانيا ضمن سياق تشكيل الرؤية العبورية القلقة عند الشاعر.

إذن ليس هناك مكان غير قلق في شعر أمجد ناصر، مثلما لا يوجد مكان غير قلق في شعر الحداثة، ما دامت الحداثة تساؤلا. والتساؤل قلق معرفي في حد ذاته... وتبقى هذه فرضية، والفرضية تستدعي الاستدلال عليها.

* ناقد من المغرب



هوامش:

١ – أمجد ناصر : تحت أكثر من سماء، إصدارات المجمع الثقافي، دولة الإمارات. ط١/٢٠٠٢. ص(٣-٤)

٢ – أمجد ناصر : مديح لمقهى آخر. دار ابن رشد. بيروت لبنان. ط١/١٩٧٩.

٣ – الديوان السابق. ص.٢٧.

٤ – الديوان نفسه. ص.٥.

٥ – نفسه. ص٨.

٦ – نفسه. ص٧.

٧ – نفسه. ص(٦-٧)

٨ – نفسه ص٦.

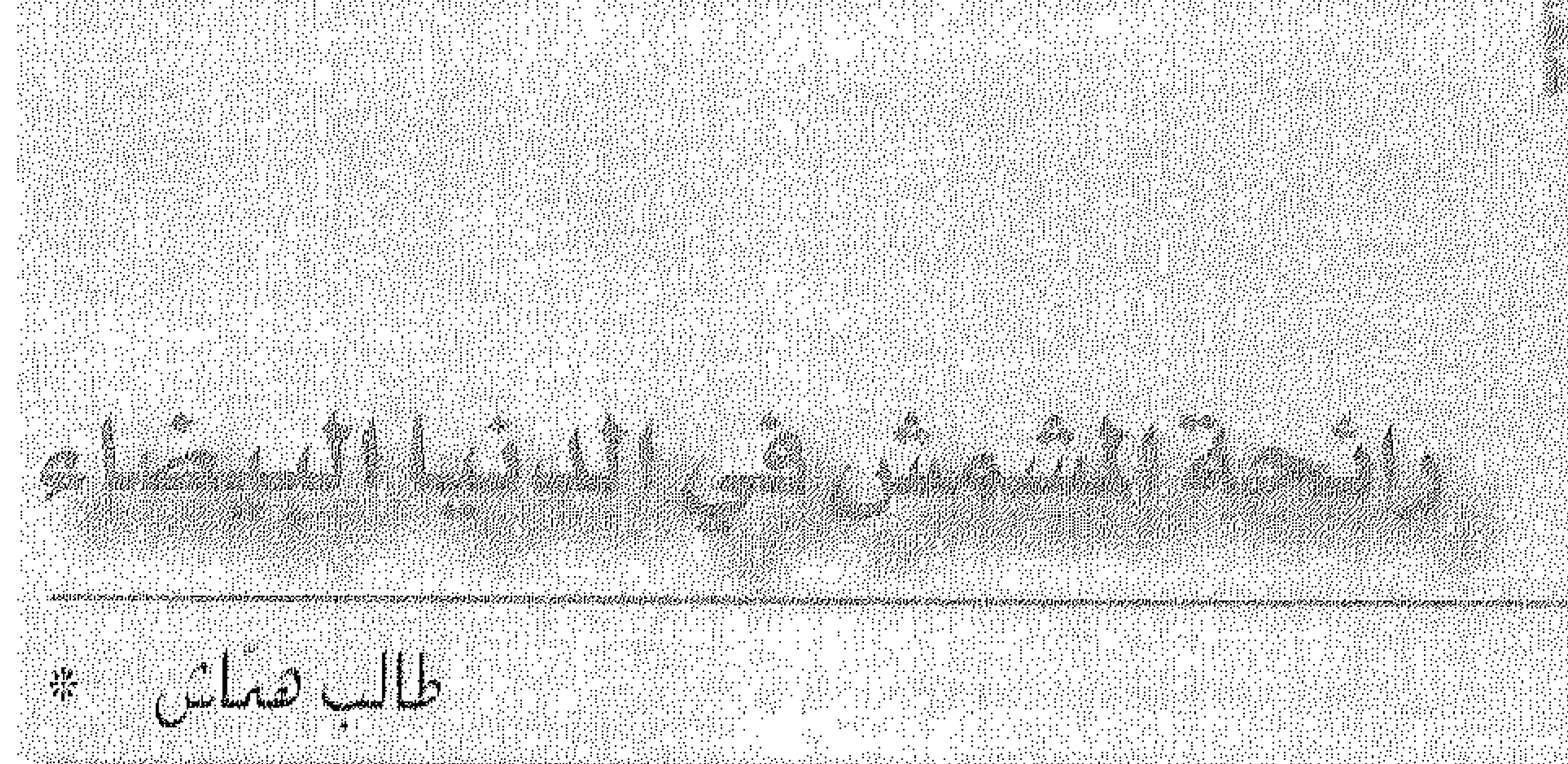
٩ – نفسه ص.٧.

١٠ – نفسه ص.١٠.

١١ – نفسه ص.١٠.

١٢ – أمجد ناصر : خبط الأجنحة. منشورات رياض الريس. لندن. ط١/١٩٩٦. ص.٨٤.

١٣- أمجد ناصر: حياة كسرد متقطع. منشورات دار رياض الريس للكتب والنشر٢٠٠٧



رائحة المشمش في الدنيا البيضاء

طالب هماش *



رُدَّ على السهرةِ بابَ الدارْ!
يتملّى العاشقُ في الليل جمالَ الينبوع
ويغرقُ في الأعماقْ.
تتطلّعُ عاشقةٌ بجمالٍ في الأقمارْ.
جهجهَ صبحُ الليل

وفاحتْ رائحةُ المشمش في الدنيا البيضاءِ
وأشرقَ بالزهرِ الدراقْ..
والبحرُ مضاءٌ بالأزرقِ والأخضرِ والموسيقى
يتألقُ تحتَ غصونِ الضوءِ غديراً
أبديَّ الدمعِ لتحديقِ العشاقْ.
هبّتْ نسماتٌ عاطرةٌ من روحِ الجنّةِ
فامتلأَ الجوُّ فراشاتٍ من صدرِ المرأةِ
وارتعشت
تحسو قطراتِ السُّكّرِ من دمعاتِ عيونِ المشتاقْ.
فتأملْ خمسَ (نوافيرٍ) تتوالدُ في هدأتِ الليلِ
كخمسِ صبيّاتٍ يرقصنَ على إيقاعِ غنائيّاتِ الماءِ..
تأمّلْ خمسةَ أقمارٍ تلعبُ بالبركِ الزرقاءِ
تأمّل سربَ طيورٍ
يدفعُ بالزقزقةِ الشمسَ إلى الإشراقْ!
لكأنَّ (فراديساً) خضراءَ
تضيءُ خيالَ العاشقِ بامرأةٍ قمراءَ
تشدُّ غزالَ الصبحِ إلى عرباتِ الليلِ
وتعدو فوق سهولِ المشرقِ بالأشواقْ.

فاغمسْ ريشةَ حزنكَ في دمعةِ عصفورِ الليلِ،
وخطَّ على البرديّةِ سطرينِ من الحزنِ الصبحيِّ
وصبوةَ ظبيٍ في الأسحارْ!
راقَ خيالُ العاشقِ بالعشقِ
ولكن كأسَ الدمعةِ ما راقْ!

ردَّ على الوحشةِ بابَ الدارْ!

بعدَ المغربِ غنّيتُ حزيناً
لا رقَّ لحزني العودُ
ولا رافقَ صوتي الموجعَ ترجيعُ المزمارْ!
يا من نمتَ قريرَ العينِ
وخلّفتَ بكأسي كلَّ الليلِ فما أسكرني
أوَلا تُسكرني في الحزنِ جرارْ؟
يا من سُكرُكَ ممتزجٌ بعصارةِ قلبكَ
والخمرةُ تقطرُ من صدركَ

كالجمرِ الأبيضِ في قدحي الظمآن فلا تدفئني
أفما تدفىءُ روحي البردانةَ أختي النارْ؟
ردَّ البابَ لأغمدَ في غفوات العتمةِ قلبي
فالريحُ خناجرُ متوحّشةٌ
وجراحُ الجيتاراتِ ترنُّ على كل جدارْ!
نمتَ قريرَ العينِ وما قرّتْ روحي
أصرخُ : يا أحباب أضيئوا الليلَ
لأركضَ تحت المطرِ الهاطل مغتبطاً سكرانْ!
فالكونُ سماويٌّ، لألاءٌ
والعتمةُ شلالُ سوادٍ صافٍ في عينيّ
وفوقَ سياجِ الغيمِ يحطُّ البجعُ الأبيضُ كالرهبانْ.
هو ذا قلبُ المرأةِ يعدو فوقَ مروجِ المتعةِ كالمهرِ
وقلبُ الشاعرِ
يتدحرجُ كالتفّاحةِ خلف المرأةِ في البستانْ.
ما أجملَ ركضَ الظبيِ وراءَ الظبيةِ في البستانْ!
فاحَ شذا الليمونِ الذهبيّ
وهاجتْ بالشهوةِ رائحةُ المشمش
والشجرُ العطريُّ على الشبّاكِ يفوحُ ريحاناً ريحانْ!
فلماذا لا تتقرّبُ روحٌ من روحٍ
ولماذا لا يتفجّرُ قلبُ الصبحِ شهيّاً كالرمّانْ ؟
وا أسفاهُ على السمّارِ
غريباً إثرَ أخيهِ انصرفوا
وتدلّى الصمتُ ثقيلاً كسؤالٍ مشنوقْ.
عمتَ مساءً يا جارْ،
يا من يسكنُ فوقْ!
هل تسمعُ صوتي المتألّمَ وهو يصبُّ الزيتَ على النارْ ؟
ما جئتُ المرأةَ من بابِ الشوقْ
إلا ذابتْ في العزلةِ موسيقى الغيتارْ!

ردّ على الوحشةِ باب الدارْ!

يا غفوةَ إمرأةٍ طافية
كالغيمةِ فوق سريرِ العرسِ
وسارحة في النومِ
كساقيةٍ ملأى بزنابقَ سكرى
وحليب زهورْ!
يا امرأةً تغفو كالبلبلِ في سلّةِ نورْ!
من أيّ سماءٍ تتنزّلُ فوق محيّاكِ العذبِ
بيوضُ الضوءِ البيضاءُ ؟
ما أحلى الغفوةَ بعد رحيقِ الخمرةِ
روحٌ راضيةٌ، وطيوفٌ سكرى
وعلى الأهدابِ ترفرفُ أزواجُ (حساسينٍ) و سنونو
ونسورْ..
وعلى خدّيها الخوخيينِ يلاعبُ سنبلةً عصفورْ..
وتلامسُ أثداءٌ أثداءْ.
يا امرأةً فمها واوٌ
ويداها لاماتُ اللوزِ
وقامتها ألفٌ من بلّورْ!
رشّي ماءَ الزهرِ على الفجرِ
وقومي للرقصِ على إيقاعِ نوافيرِ الماءْ!
كي أبصرَ هذا الجسدَ المخلوقَ من العطشِ الإيقاعيِّ
إلى النومِ على أمواجِ بحيراتٍ زرقاءْ.
يا امرأةً ترقصُ في جمّارِ القلبِ المحروقْ!
والقلبُ من الحسرةِ والوجدِ
كمانٌ يتعذّبُ في نغمةِ شوقْ!
من أيّ خصورٍ

يتساقطُ وردُ الحزنِ الأحمرُ طوقاً طوقْ ؟
من أيّ عليلِ
هبّتْ نسماتُ شمالِ الليلِ رخاءً يا روحُ
فسالَ الحزنُ الأزرقُ
في جدولِ خمرٍ رقراقْ ؟

وأفاقَ العاشقُ يرقصُ مثل غزالٍ
رقصَ العاشقِ للمعشوقْ..
وامتزجت رائحةُ الخمرِ برائحةِ الأمطارْ.
فلماذا ينسابُ هلالُ السّكْرِ زلاليَّ اللونِ
وكأسي في خمسينِ العمرِ الغاربِ ما راقْ ؟
ولماذا يستسلمُ للنومِ جمالُ الكونِ
وشمسُ الخمرةِ تشرقُ رائعةَ الإسكارْ ؟
ولماذا يرتفعُ الشاعرُ منفرداً
كي يرقصَ فوق حقولِ القشِّ المحروقْ ؟

ردَّ على الوحشةِ بابَ الدارْ!

يا بوّابَ العزلةِ ردَّ البابَ
لقد رحلَ الأصحابْ!
أسمعُ أبواقَ الحزنِ البحّاءَ
تهبُ على حقلِ كمنجاتٍ،
ورياحَ قلوبِ اليتمِ الثكلى
تتمزّقُ في ألفِ غرابْ!
... ناديتُ وسبعُ رباباتٍ تتحطّمُ في الصدرِ
فما حملَ القصبُ المُوجعُ بالناياتِ صدايَ
ولا وصلت أوتارُ غنائي للأحبابْ!

غابتْ شمسُ الصيفِ
ولاحَ خريفُ الهجرةِ أسراباً أسرابْ!
يا ليلُ
لقد راقتْ رؤياكَ
وراقَ جمالكَ معكوساً في قدحِ الرمّانِ
ورقَّ الكاسْ!
بين زهورِ المشمشِ والغسقِ اللوزيِّ بكتْ نفسي
وسَرَتْ من طيبِ العطرِ إلى روحي
أنفاسُ الآسْ.
دقّتْ ساعةُ موتكَ منتصفَ الليلِ
وسالَ سكونُ الكونِ
على سكتاتِ الأجراسْ..
لم يبقَ سوى شباكٍ مفتوحٍ
لغروبِ البحرِ
ورائحةِ الملحِ الميتِ
وقبرٍ مفتوحٍ ينفخُ في الريحِ الميتةِ رائحةَ الأمطارْ.
كم كانَ جميلاً أن تغرقَ بالذهبِ الورديِّ شبابيكُ الدارْ!
كم كانَ جميلاً أن يتقطّرَ صمتُ العاشقِ شفّافاً
كالدمعةِ في عينِ المشتاقْ!
غرقَ المشهدُ في الصمتِ
وصارَ جمالُ العتمةِ منحوتةَ موسيقى،
والصمتُ جمالاً في الأعماقْ

*شاعر من سوريا
talebsyr@yahoo.com

على أرقي

إيهاب الشلبي *



بسطتُ على سرير العَتْم أشيائي
ورحتُ أُقلّبُ الجمر المُلظّى
بين جدراني
فيوقدني الجوى حيناً
ولي تمسي الصبابةُ رعشَ حرفي
وحيناً تُلهبُ الذكرى وسادتها
وتحرق تحت رأسي من هشيم
ثيابها
ما كنت قد ألبستُها من سندسٍ
وأفضتُ من ديباجْ

على أرَقي..
تحطُّ نوارسي مهلى
وتلقي ها هنا
تعبَ المسافةِ بين أشرعتي وشطآني
وتبحث في جيوب البحر عن سرّي
وما خبّأتُ في صَدَفي
وما اصطادت شباكي من حكايا
الريح والأمواج

على أرقي
أُوزّعُ حصتي من حنطة النوم
الشهيّ
ولم تكد ترخي سنابلها على
جسدي
وتسرقني قليلاً من ضجيج الأرض
حولي
لم تكد تنساب بي وَسَناً
ويسري ماؤها الحاني
نثرتُ هواجسي سُحُباً
يميناً تارةً في كأس آهاتي
يساراً تارةً في زفرة الأسفِ
أقلّبُ فكرتي كالبُنّ
في محماس خيمتها
تُقلّبني يدُ المهباجْ

على أرقي..
أعلق ساحة المنفى
مفاتيحاً لأقفال مُغلّقة
وأبواباً تعرّتْ من حجّارتها
وما استندت إلى جدرانها يوماً
ولا أفضت لعنواني
وألقي نزف أوردتي
وأمتعتي التي ارتحلت على كتفي
وعزف الريح للشجر المراوغ
كي تمرّ من السياج

وأبصر في سماء الكون مفترق
المكان عن المكان
يلوح هناك لي
قمرٌ تآمر – حينما اكتملت أنوثته–
على شغفي
فأرسل من نبيذ شفاهه
رُسُل الغناجْ

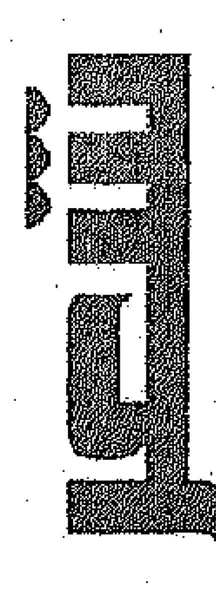
وأوشكني الكرى عشباً
أحدّق في اخضرار الماء
في نهري وغدراني
وأملأ بالندى كفي
يباغتني جفاف الدمع
متكئاً على أرض مقشرةِ الملامح
برزخت روحي إلى عذبٍ جرى
وأجاج

على أرقي..
أُفرّق ليلَ أجفاني
وأختلسُ المدى حيناً
من الصمت المُشرّب بالزّجاج
هي كوّةٌ وسط العماء المستبدّ
بوردتي
سمحت لأخيلة الفتى المصلوب
من زمن على جذعي وأغصاني
قليلاً بالهروب من الوساوس
حيث عنكبَ نسجها كهفي
وأن ينسلّ مثل الحلم من ثقب
الرتاج

على أرَقي..
أصبُّ الحلم من إبريق أشجاني
وأسقي سوسنات دمي سُلاف
الشعر
كي تجري كأفراس مجنّحة
تعُبُّ الأرض من طَرف إلى طرف
تُكوكبُ ضوءها العسليّ في حضن
السديم
وترتقي درَجَ الهوى

في ليلة المعراج
مُلوّحةً بصفصاف تعمشقَ عود
قامتها
أشارت لي أن انهض من غبار الطلع
صوب نخيل كثباني
وعلّق قلبك المهموم بين أصابعي
أو في ذرا سعفي
وعانق نجمة الصبح
ولا تطفئ سراجك قبل أن يغفو
السراج .

*شاعر أردني



أمنيات

الطيب طهوري *

ليتني كنت أعمى.. لأراك.. هنا..
ليتني كنت أبكم.. حتى أرش الكلام
على شفتيكِ..
وأطرشَ
حتى أروّيَ هذا الفضاء بهمس
حنينك فيَ..
ويا ليت لي عكازةَ الماء.. كيما أعمدَ
فيك دمي
وأمسحَ هذا البخار الذي أنت فيه..
أصّير خصرك كفي..
ونهديك عصفورتينِ..
وهذا المساء / القوارير صدري..
وأجمعَ كل الخطى حيث سرتِ..
أمدَّ لضلعي شهيقكِ..
للكتفين الفراش الذي يتلألأ فيكِ..
وللأرض سنبلة القمحِ..
للبحر موجَ الحنينِ..
ولي.. غيمك العامريَ..

حصاةَ الطريق التي لملمتْ
جسدي..
ومهبَّ الجنوبِ..
وشيحَ القطا.
+++
ليتني كنت أعمى.. لأراكِ..
أصمَّ وأبكمَ.. حتى أزفَّ الشواطئ
للبحرِ..
والنهرَ لي..
ويا ليت لي وترا من رياح الشمالِ..
لأسمعَ وشوشة الطيرِ..
كيما أرتبَ هذا المكان الذي تشتهينَ:
الحشائشَ في الظلِّ..

كفيَ عشا لوجهكِ..
أطعمك المنَّ..
سلوى العناقِ..
وأرغفة الشوقِ..
حاء الحرائقِ..
باب الترابِ..
أشمَّ القرنفل في قدميكِ..
وأطلقَ من وجنتيك عليَ
الرصاصَ/
العصافيرَ منشورة في البهاءِ/
نسيمَ المساء..!
ليتني... لأهيئَ بوصلة الوقتِ..
أجعلَ من ضفتي غيمة لعبوركِ..
من ساعديَ هنا مقعدا بابليا..
هناكَ..
وأزرعَ قلبي على خجل الشجره..!
+++
ليتني كنت أعمى.. لأراكِ..
ويا ليت لي حجرا من رصيف
النهارِ..
وآنيةً من سَدى الليلِ..



حتى أوسِّد برقك جمري..
وأغسلَ ماء السواقي التي لم
تعانق نداكِ..
وأفتحَ بابَ الجنونْ..
ليتني كنتُ ..
حتى أكونْ..
جسدي: مطرٌ..
وسماك: العيونْ..
والذي مر من غدنا..
والذي سيمرُّ..
وهذا الرماد العبورُ..
وظلُّكِ..
والأغنيات/ الغصونُ..
الضفاف/ الضفادعُ..
حقل البنفسجِ..
شمس الظهيرةِ..
أنتِ..
وفيجلة السهوِ..
أين..أنا..؟!
ليتني كنتُ..
حتى أكونْ..

قامتي: حانةٌ..
ويداك: الظنونْ..
والذي مدني جهة لمداكِ..
وعتَّق خمركِ فيَ.. وبادلني شرف
الوجدِ..
نافذة الأقحوانِ..
الصدى..
والعناكبَ..
نملَك في الشفتينِ/ الحبورَ..
وهذا الحصادَ..
الرماح التي اخترقت جسدي..
ساقك الحجليَ..
ونهدَك/ جوعي..
السماءَ التي تفتحينَ..
وأنتِ..
وغمغمة الزهوِ..
أين..أنا؟!
ليتني كنتُ..
حتى أكونْ..
جسدي: حِنطةٌ..
والرياح التي تتواعد فيكِ

وهذا التراب الذي يشتهيكِ..
وشعركِ: أحصنة من غبار المتاه
الذي ترتدينَ..
الأصابع: بسملة البدءِ..
والجيد: هاء النهايةِ..
والأرض: لام الذهولْ..!

+++

ليتني كنت أعمى..
لأمدَّ يدي شجرا حول خطوكِ..
والبحرَ موجا سخيا عليكِ..
وهذي الصخورَ شواهدَ قبري
الغريبِ..
الترابَ الفصولَ التي لا تطولْ..!

+++

ليتني كنت أعمى..
لأضيئَ السهول التي تفتحينَ..
أمسِّد شعر المسافات فيكِ..
وأغلق ذاكرتي..بالسجونْ..!
ليتني كنت أعمى..
ووحيدا..
أصمَّ وأبكمَ..
مُقعَد شاهدة القبرِ..
دودَ المساءات حتى..وكهفَ الصدى..!
ليتني كنتُ..
....
....
....
لكنني ...ـ ياويلتي ـ.............
....
.... لن..
....
..... أكونْ..!!

• شاعر من الجزائر



قصة:

قلب من صنعاء

ريـتا أحـمـد *

- دخلنا الآن أجواء العاصمة صنعاء، حمداً لله على سلامتكم.

أسدل صوت كابتن الطائرة الستار على مسرح ذكرياتها الجميلة، حيث راح يوجز بلباقة تاريخ اليمن خاتماً إياه بالتحدث عن الطقس.

ألصقت وجهها بنافذة الطائرة الباردة، لترى جمال صنعاء من على متن جناح الشوق:

- أخيراً صنعاء!! فلتفردي ذراعيك لبلقيسك التي طالما اشتاقت إليك.

حدثت نفسها بكلمات امتزجت بدموع لم تدرِ هل هي دموع الشوق الذي طالما أضناها، أم دموع البعد عن عائلتها.

عادت برأسها إلى الخلف لتستند مرة أخرى على وسادة الذكريات، والدها وحديثه الذي لا ينتهي عن أزقة صنعاء، منازلها العتيقة، قبابها ومآذنها. وعن قاع اليهود(١) «صنعاء أم الدنيا» هذا ما كان يردده بالفرنسية تارة وبالعربية تارات أخرى. تبتسم بسخرية وهي تتذكر صراخ والدتها الفرنسية عندما يدور الحديث عن صنعاء ويعبق المكان بأريج ذكرياتها.

- الرجاء منع التدخين، وربط الأحزمة

مرة أخرى يُقطع ما يربطها بوالدين وأشقاء ابتعدت عنهم.

- وأخيراً هواءً عربي! يمني! ها قد عادت بلقيس إلى مملكتها، اغمريني بحنانك، ضميني، احضنيني يا صنعاء، فأنا البلقيس الوحيدة بين ماري، روز وأندريه. أنا العربية أتشعرين صنعاء بيمنيتي؟ أنا الوحيدة بنت أبي والآخرون أبناء ريتا الفرنسية.

وارتمت في أحضان صنعاء لتنهل منها حناناً لن ينضب. استقلت سيارة أجرة لترحل بها إلى موطن الشوق، كانت السيارة تمضي مسرعة وكانت عيناها تتفقد مملكتها التي غابت عنها طويلاً، نظرت إلى وجه السائق الشاب التي جلست في الكرسي المجاور له وتأملت خده المتورم:

- أهو فقيراً إلى الحد الذي لم يتمكن من معالجة ألم ضرسه؟

سألت نفسها بحيرة لم تطل، فقد رأت وريقات خضراء تنقل من كيس بلاستيكي إلى فم ذلك الشاب، وسرعان ما تذكرت «القات «لقد تحدث والدها عنة ذات يوم وقال إنه طالما تمنى أن يخزن في مقيل «المقالح (٢)» لما يشاع عنه من أخبار ثقافية.

- إلى أي وجهه ستذهبين؟

- لا أدري..

ردت علية بكلمات عربية مكسرة..

- إلى الشيراتون.. ؟

- ليس معي ما يكفي لليلة واحدة هناك..

- أتعرفين أحداً هنا تبغين الذهاب إليه

ألتفت إليها بعد أن أوقف السيارة ريثما تحدد وجهتها.

- نعم.. أعرفك أنت..

******

لم تمنع ثلوج باريس البيضاء احتقان وجه ريتا التي تكاد تتمزق غيظاً جراء غياب ابنتها المفاجىء عن المنزل.

- إلى أين ذهبت تلك الساقطة؟

- لم تكن بلقيس يوماً كذلك، تعلمين ذلك جيداً.

كذلك تحدث والد بلقيس رغم ما يشعر به حيال اختفاء ابنته التي يفضلها عمن تبقى من ابنائه

- لماذا لا تسألون عنها صديقها تومي.. ؟

تحدثت روز التي أولت اهتماماً أكبر بعناية أظافرها. رمقها والداها بنظرة لم تمنع والدتها من السؤال عنها عند كل الأصدقاء.

******

كانت أشعة الشمس تغرق في شفق الغروب، تنساب من

خلال العقود الملونة (القمريات) حيث تجلس بلقيس مع ذلك السائق الشاب في مجلس رُصّت فيه المتاكيء بتنسيق جميل ودقيق، وقد توسطت النارجيلة (المداعة)الديوان الصغير، بينما كانت قهوة (القشر) البن اليمني المعروف قد وضعت في فناجين خاصة أمامها، وقد امتلأ الديوان بجميع أفراد أسرة ذلك السائق.

انفرد ذلك الشاب بوالدته العجوز ليحدثها بأمر تلك الشابة حيث قرر بقاءها معهم إلى حين انفراج.

كانت بلقيس تخرج مع تلك العجوز التي تحمل (بقشتها(٣)) لتعرض بضاعتها على النساء في البيوت وقد تعرفت -بلقيس -على الكثير من اليمنيات والعادات التي يتبعنها.

******

كانت الأشهر التي غابت فيها بلقيس عن عائلتها كفيلة بأن تسمح للمرض أن ينهش جسد والدها المسكين. أما شقيقاتها فقد جعلن منها مثلاً أعلى لهن حيث اختارت كل واحدة منهما مسلكاً خاصاً لها، فلم تكن بلقيس الفتاة الوحيدة التي تركت عائلتها في باريس، فهي في العشرين من العمر ولا يُعاب عليها ترك والديها لتسلك منهجاً تختاره.

– يا لك من مدينة جميلة بغبارك! فاتنة بأزقتك! رائعة بالآدمية التي لا زالت تسري في عروق أناسك! لعمري أنك أجمل من كل بقاع الأرض! نعم كل بقاع الأرض!

– بلقيس.. يا بلقيس..

هكذا جاءها نداء يستعجلها. ارتدت الستارة المزركشة وحملت الصرة(٤) لتذهب بها إلى العرس في الحارة المجاورة، كان المكان مكتظاً بالمدعوات (المتفرطات)، في حين بدأت تعرض ما تحتويه (بقشتها) بكل مهارة.

– ما أقرب السياسة من الإنسان اليمني! فالكبار والصغار نساءً ورجالاً يتحدثون بحماس عن السلام، عن شتات الأمة العربية، وعن الأوضاع المحلية، الكل يتحدث، يستمع ويناقش.

عادت إلى منزل ذلك السائق الشاب الذي اقترنت به بعد إشهار إسلامها.

– ممتعة الحياة هنا، فالأيام تمضي بلا هوادة لتسقيني حباً دافئاً بعد أن تجمد قلبي من صقيع المشاعر.

– لا تحلم كثيراً بعودة ابنتك، يجب أن تنساها، لكي تتغلب على المرض.

كلمات مقتضبة رمتها على مسامعه وهي تسرح شعرها الأشقر، لتتركه يصارع مرض الحنين إلى من هرب من أحضانه.

– حينما تتركني الحياة للموت أرسلوا نعشي إلى صنعاء.

أطفأت نور الغرفة.. «مجنون»..

تساقطت الثلوج لتمضي سنة على مغادرة بلقيس

– أين تكون؟ لا زلت أتذكر ملامحها الشرقية.

– إنها تتفقد مملكتها، ثقي في ذلك.

بسخرية: « يبدو أن الخرف قد نال منك.. مجنون « ..

«لم أتفق يوما مع ريتا (أمي): فهي متبلدة الأحاسيس، خالية المشاعر، نعم إنها كذلك، كباريس تماماً لا تجد ما تمنحك إياه سوى بعض الأماكن النظيفة، والمحلات الفارهة، ولم انسجم يوماً مع شقيقتي وشقيقي، إنهم كوالدتهم ريتا! أما والدي فهو كصنعاء ينبض بالمحبة، هو من جعلني أعشقها عندما أسكنني قصراً داخل قلبه اليمني الصغير.. فقد كان الوحيد ذا قلبٍ صنعاني.

كانت الوجوه مشرئبة نحوها وهي تتحدث على فراش»مرتبة«الولادة بعد أن اقترحت تسمية وليدها البكر على اسم مملكتها «سبأ».

– لتذهب إلى الجحيم.. أبله.

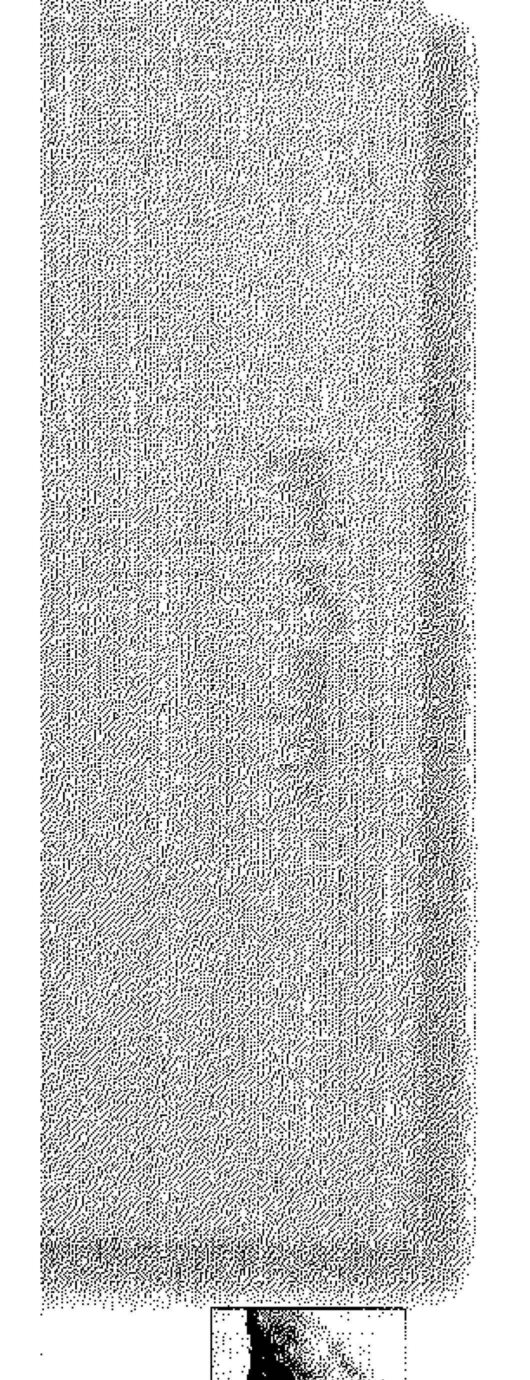
هكذا ودعته عندما غادر باريس عائداً لعروبته، ليمنيته؛ فقد أبى أن يموت قبل أن يسلم قلبه لها، بعد أن عاش ردحاً من الزمن في الغربة مع زوجة تثلجت مشاعرها..

– ما أدفأ زمهرير صنعاء!! وما أشد صقيع لهيب باريس!!

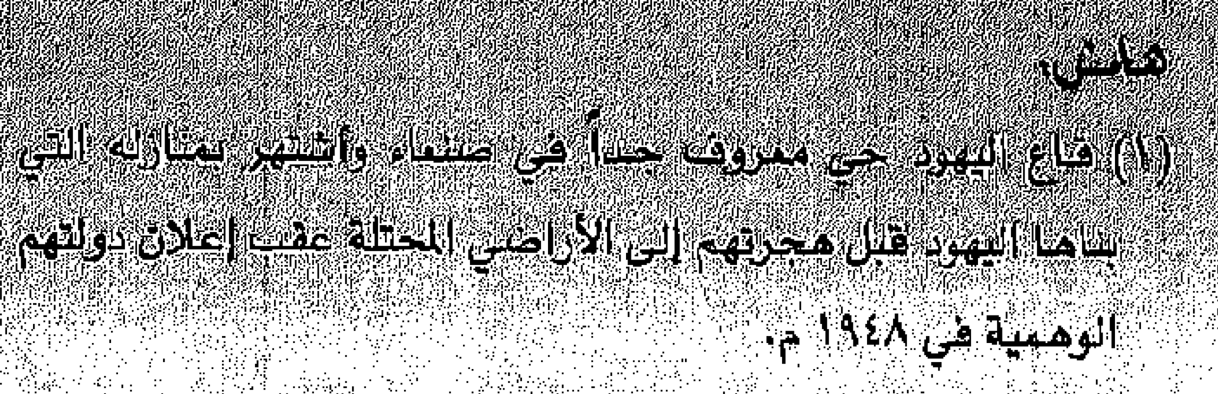
كانت الشمس في كبد السماء عندما شعر بها:

– نعم إنها هي لن تُخبئها الستارة مني، ولن يحجبها «المغموق(٥) « عني. لن تتنكر بتلك الصرة التي تتوج رأسها: «نبض قلبك لا زال يعترف بأب يمني وأم فرنسية.»

وذهبا في عناق حميم، لتودع باريس قلباً من صنعاء طالما نبض في جوانحها.



*كاتبة من اليمن



هامش:

(١) قاع اليهود حي معروف جداً في صنعاء وأشتهر بمنازله التي بناها اليهود قبل هجرتهم إلى الأراضي المحتلة عقب إعلان دولتهم الوهمية في ١٩٤٨ م.

(٢) مقيل الدكتور عبد العزيز المقالح يضم الكثير من أدباء اليمن والأدباء العرب المقيمين في صنعاء وهو ملتقى ثقافي أسبوعي مميز.

(٣،٤)البقشة /الصرة: قطعة من القماش تربط جيداً وتحتوى على بضاعة غالباً ما تكون من الملابس.

(٥)المغموق كانت ترتديه المرأة اليمنية سابقاً وهو مُكمّل للستارة التي كانت تلفها المرأة لتخفي جسدها والمغموق يستخدم لتغطيه الوجه وترتديه الآن العجائز من النساء.

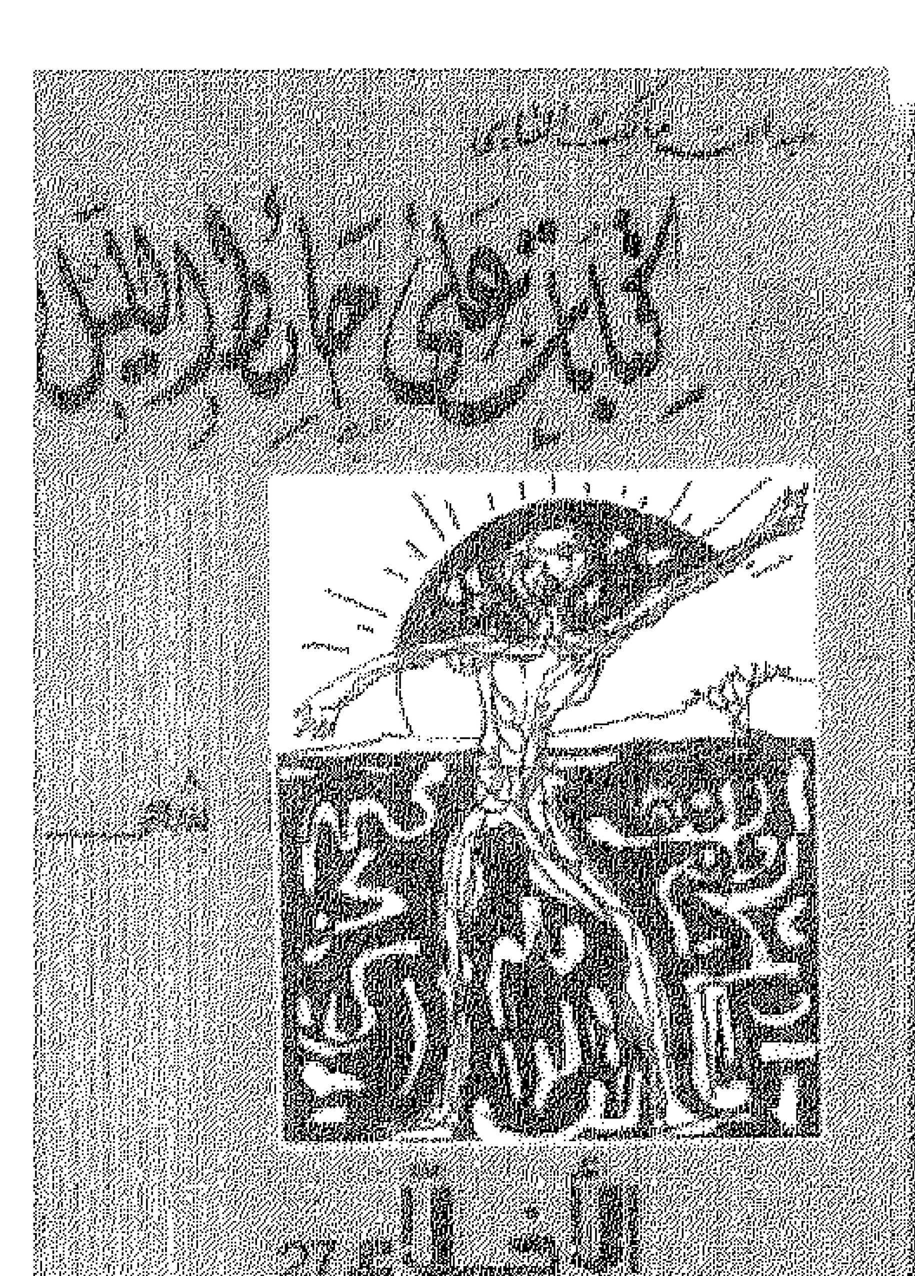


حالات الشعر، وعي الهوية



احميده الصولي *

اللحظة الشعرية تنحدر اللحظة الشعرية من تصادم حالات الوعي باللاوعي، نتيجة ملامسة أو احتكاك بحالات من المعيش، مشاهدة أو انغماسا فيه، وتتكون ألسنة لا تحسن منطقة المنطق ولا تتحداه إلى اللامنطق. انها اعتصار الذات تراوغ انشغالاتها لتستخرج منها صورة لا تثبت في الوعي إلا بعد أن يكون الحس المدرك قد استقر في المتعذر عن الادراك، وتضيق بالحس شعابه فينفجر نبضا مؤتلقا تتلقاه اللغة فلا تتسع له فيحولها حُطاما يمكن أن يكون دالا عليه، وتكون إذ ذاك إعلان ولادة اللحظة الشعرية، ولكن ماهي شروطها؟ طبعا لكل لحظة شروطها ولكل شاعر لحظة ص٩



كم من حالة شعرية ضاقت اللغة عن استيعابها وإيصالها إلى صورتها المرجوة، مع ذلك تكون الصياغة المبدعة وهما سحريا، يعبر عنه باللحظة الشعرية، وهو ما خصصت له الدراسات اللسانية حيزا مهماً يمكن التجوال فيه ومضاعفة التأمل للخروج بوهم آخر لا قدرة له على إرواء ظمأ قد استفحل سنوات أو عمرا بأكمله. عجبا للغة كيف تضيق عن أصوات تصادم الحس والوعي ولا تحد في آفاقها ما يحتوي ذلك الطشاش المتطاير من كلا النارين. كم من جذوة انطفأت بفعل انقطاع الهواء وكان يراد لها أن تكون حرائق؟ وكم من وابل من الأفكار تزاحمت حتى تحولت من خلال تشوشها إلى سياقات إبداعية تتراسل فيها الحواس وتتفاعل فيها رؤيات لا تخذل إحداها الأخرى؟

في قراءتنا للمجموعة الشعرية الأولى للشاعر عبد الله مالك القاسمي نستكشف الزمن وهو يتعقب قصائده ولكنها تنفلت منه، وتحاول استدراجه للانتظار ولكن من طبع الزمن الحركة، فيصاب بالخذلان يريد شيئا ويفعل ضده. تلك حال الكائن البشري في عالم طغت فيه أشكال القهر وألوان العبودية وتحول التواكل واللامبالاة فيه إلى عملة من لا يتعامل بها يعيش على هامشه، منسحقا ومهمشا و.. منبوذا؟! ولكن الشاعر يتحدى كل قيم العالم التي تتعارض مع أنين روحه، ولا تتفق وميولاته.

هذي رأسي ، فجٌ / تسكنه الريح / كيف أنا العاشق.. لا أعشقها / كيف أعاكسها، الريح ؟! ص: ١٢

هذا الشاعر المنفلت من مضائق الكلس، المتعقب خفقان الروح، بدل احتساب حركات تبدو ليس لها سانحة كي تسكن، اتخذ من الإبداع ملجأ يناجي فيه آلهة الشعر بين رجاء وأمر بأن لا ترحل ففي وهمه أنه يهم بغزل قصيدة من خصلاتها ليعلقها على باب المحراب. وإذا كانت أولى قصائد الديوان بعنوان «صلاة أولى» وفيها يتوسل إلى آلهة الشعر كي يصنع من جسد العنبر سجادة يطرزها بالمسك وبخيوط الشمس، فلأنه أصبح لا يطيق العيش خارج الفضاء الشعري واللغة الشعرية، أي أصبح ينشد خلوة لا أحلى منها في عالمه.

مائي، فأنا الصوفي المتعبد / في خلواتي / آتيك محموما بالشعر / والصلوات ص: ١٠

لكأني بالشاعر يفر من عبودية إلى أخرى، يستعيض بالوهم من الواقع الذي يبدو أكثر سريالية مما يعتقد أندري بروتون. ولكن القاسمي لم يحاول نحت لغة خاصة به للتعبير عن سريالية عالمه وانبرى ينتقي من نهر اللغة تركيبات عادة تكون مركبة من كلمتين، منهما وبهما يصوغ حدثا من أحداث عالمه مثل: طائر المستحيل، الريح المقدسة، الفرح الأبيض، أرض السواد، نهر الحزن، سماء دموية، رجل التعب، أعصاب الصخر، قبضة النار، جرح الأرض... الخ.

• شعر / إبداع

يقسم الشاعر عمله هذا الذي يحمل عنوان «كتابات على حائط الليل» إلى قسمين:

١) مجموعة شعرية وتتكون من ١٦ قصيدة

٢) مجموعة إبداعية وتتكون من سبعة نصوص لا تخضع لمقومات القصيدة العربية.

والقاسمي الذي انطلقت تجربته بكتابة قصائد باللغة الفرنسية عاد إلى العربية ينشد في أحضانها آفاق التجريب، ولكن من خلال نصوص سماها 'نصوصا إبداعية'. وهو في كلا النوعين يكتب لحظاته الشعرية، وينفث آلامه تكوينات لغوية تفرزها إحساسات تضغط على ملكته التعبيرية فتنفجر تلك الومضات كأنما يناجي حالات عزّ تجسيدها بالكلمات:

يا أنت .. / هو الليل يسائلني عنك.. فاحتار / أطرق، أضغي / لا الريح تهامسني / لا الأقمار، ولا الأشجار ص ٣٥

ورغم صراعاته مع اللغة، وتماهيه مع اللامتوقع، تقف الحالة الشعرية في منطقة التحدي وإذا الشاعر يشد إلى الأصول، إلى الماضي النابض بكل منجزه الفكري والعلمي والأدبي:

وينادي صوت كالوحي / ....هل هذا صوتك يا جدي / يرجع من منفاه ؟ / أم رجع صداه ؟ ص ٣٩

لعل الشاعر هنا يسعى لإخراج تاريخه من المنفى ليواجه حالة انحراف الوعي لدى المنادين بالتغريب، فهذا التمسك بكل ما يأتي من الآخر والتخلي عما أنجز الأجداد، بدعوى الحداثة تارة وأخرى بدعوى رفض العودة إلى الماضي. فهل الانتماء إلى الآخر أقل خطرا من العودة إلى ماضي الأجداد؟ إنها حالة انفصام تتلبس بالوعي، فتصبح عقاربه مضطربة الحركة مما ينتج عنه التباس خطير يوشك أن يصل بصاحبه إلى ممارسة التدمير الذاتي. يوشك الشاعر أن يضع الحالتين في مستوى واحد، لكن الفارق بين:

هل هذي الفتنة أم هذه التقوى ؟ / جسدان أيهما أختار ؟ / جسد الشعر / أم جسد النار ؟ ص ٣٧

لكأن الشاعر ينتبه إلى إمكانياته وقدراته على العطاء، فتبرز أمامه معوقات تحول دون ذلك فيشبه نفسه بالأرض التي ينتظر الناس خصبها، لكن انعدام الماء يقف دون ذلك:

آه، من يسعفني بالكلمات ؟ / ويكتب عني، أني مازلت ربيعا / منذورا للخصب وللزرع / ولكني ظمآن وأرضي عطشى / آه من يسعفني الآن سواك ؟ ص: ٤٠

إنه هنا يتوجه بالقول إلى التراث، إلى الأجداد، لكأني به يختار ويؤكد الاختيار. فهو منحاز إلى الأصل، إلى الماضي، إلى الجذور، لعلمه أن انفصاله عن الجذور يؤدي عاجلا أو آجلا إلى الموت، لذلك هو ينبه إلى أن انحسار الماء عنه وعن الأرض سيؤدي إلى إضاعة امكانياته وقدراته وبالتالي يُحرم الآخرون من عطائهما المنتظر.

• التموضع خارج السياق

يظل الشاعر برغم ما يبدو عليه من انسجام وطيب معشر، بما امتلك من حساسية ورهافة شعور، خارج السياق. لأنه مجبول على التطلع إلى الأجمل والأنبل والأعدل. والشاعر صنو الحرية، لا يستطيع أن يقبل عصفورا في قفص برغم العناية والدلال الظاهرين في معاملته. فما دام العصفور محدود الحركة ولا يستطيع أن يحلق وينطلق بعيدا، وحيثما أراد، فهو مسجون إراديا بالنسبة إلى الشاعر كذلك يفكر حين تعترضه حالات تحد من انطلاقه أو تجعله مقيدا بما اتفق عليه الآخرون، من حيث آلية الحياة وجعل ما فيها يسير وفق حدود وشروط قد لا تبدو مستساغة لدى الشاعر، لكنه يقبلها ويتعايش معها، برغم الضيق الذي يداخله منها. ولأنه كذلك، تبدو أشكال التحديد المنهج والممنطق لسير الحياة، تحديدا لحريته وتكبيلا لانطلاقته:

إني احترت / من أية ناحية أبسط وجهي / للشمس تكسر أغلالا / تطلع من جسد المنفى ص ١٨

رؤية الشعر للواقع لا تفضي بالضرورة إلى كتابة ذلك الواقع، بل تتجاوزه إلى صياغة واقع جديد يتطلع إلى الجمال والانبهار

• من ملاذات الشاعر

ذلك أن رؤية الشعر للواقع لا تفضي بالضرورة إلى كتابة ذلك الواقع، بل تتجاوزه إلى صياغة واقع جديد يتطلع إلى الجمال والانبهار (ص ٩ المقدمة) ولأن الشاعر قد يواجه في حياته اليومية ألوانا من الإحباطات والانتهاكات، ينشأ عنها شعور بالقلق والخوف، فلا يجد غير -الكلمة- وسيلة وسلاحا لإثبات كيانه والدفاع عن وجوده (ص ٨) هكذا يرى شاعرنا دور الشعر في مواجهة انحرافات الواقع. وهكذا يعيش حالات الشعر انطلاقا من تلك الانحرافات، وقد يستنجد بكل شيء لإضفاء روح من الجمال على واقع الانحراف عسى يرعوي عن ذلك:

قل للأرض / قومي والتحفي بستان الزهر / وامتشقي عطر الورد / ..../ آه عشاقك مولاتي / ناموا خارج قصرك، في المنفى / آه ما أطول ليل المنفى ! ص ١٦

ويتكرر استعمال كلمة «المنفى» في عدة مناسبات في هذا الديوان للدلالة على أن واقع الشاعر مختلف عن واقع الناس حوله، فهو منذور لاحتمال الأعباء، بما اكتسب من حاسة إدراك مختلفة، في الوقت الذي ينعم الآخرون بالحياة. حتى ليذهب بالمتلقي الظن أنه منفي داخل مجتمعه حيث يعيش. ولكن سمات النفي هنا لا علاقة لها بما هو متعارف، فأول سمة هي أنه نفي اختياري وأنه يتم خارج إرادة أي كان وأنه غير محدد الزمن وأنه غير مُصاحب برقابة إلا الرقابة الذاتية أو تحديد الحركة وما إلى ذلك، فالتي تقيم بالقصر طليقة في حين من يقيمون خارجه هم في المنفى. وتتعدد أشكال هذا النفي، من ذلك:

قد تعلو أسوار المنفى / وتطول يد السياف ص: ١٩

ولا شك أن لهذا المنفى مظاهر مصاحبة، يعيشها المنفيّ حِسًا ومعاناة ولا بد أن يكون للمنفيّ ملاذ أو مهرب من واقعه ذاك، وما للشاعر غير القصيدة يفرّ إليها إذا اشتدت عليه الحال:

أفرّ إليك من تعبي / ومن غضبي / ومن وحش يطاردني ص: ٤٣

ولكن الشاعر يخترع لنفسه ملاذات عدة يلجأ إليها، عله يقنع نفسه أنه في مأمن مما صوره للخروج من ذلك المصير الذي لم يسع إليه، أو الذي وجد فيه نفسه بغتة:

أتحدر بين ترائبها والصلب، / أسكن أرحام الليل، / لكن، لليل عيون، / للملكة / أبراج وحصون، ولأطيار الوقواق، / أقفاص،،، وسجون. ص: ٢٤

فهو ينحدر «من بين الصُّلب والترائب»، ليسكن أرحام الليل. ولا تكفي ظلمة الليل، ليجد نفسه في ظلمة الأرحام. وبرغم أن لليل عنوان 'الظلام' فليه يتميز بما له من 'عيون'. ولعله بتوظيفه النص الديني يمارس فعل الالتصاق بالأصل، وبذلك يكون كما في نصه الشعري أو في نثره منشدًّا إلى الجذور.

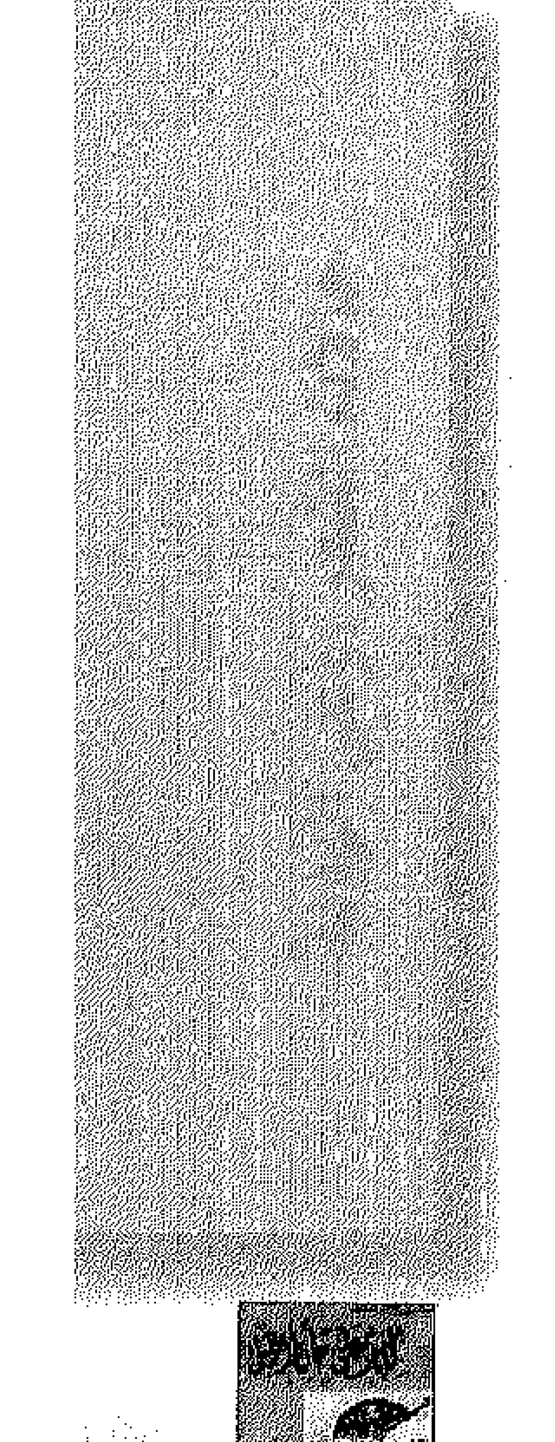
ومن ملاذاته يفر إلى مملكة الأطفال، حيث البراءة والشذا والاطمئنان، هربا من واقع يراه 'غابة كثيفة الأحزان'، بما يتجذر فيه من الانحرافات والتغول والضلال:

يا مملكة الأطفال / يا مملكة الشذا والندى / إني أطرق بابك، / أفرُّ إليك من غابة كثيفة الأحزان / كعصفور ضيع صوته / كزهر ضيع شذاه. ص: ٦٠

ففي عالمه لم يعد يجد طعما لما يحوطه، وهل هناك أكثر ضياعا من إحساس المرء بأنه لم يعد قادرا على التفاعل مع واقعه ؟ لعل هذه الحال منتشرة بكثافة في واقعنا العربي، لكن إحساس الشاعر أعمق بكثير من سواه، باعتباره يعيش المآسي مجتمعة، بما يدمر حواسه ويعرضه إلى ديمومة عذاب النفس:

ما عدت أناجي طيفا / أعشق طيفا، / يأتيني ليلا / ويغادرني كل صباح / خليني أطردُ ها الأشباح. ص: ٣٠

ولكن ما هي الأسباب المنظورة لهذا الانفصام بين الشاعر وواقعه ؟ بل بين الإنسان العربي وواقعه ؟ أليس الأمر كامنا في تناقضات هذا الواقع وانهزاميته ؟ أليس هذا نتيجة الخيبات المتتالية في واقعنا العربي المتخم بالثروات، ويعيش شعبنا على خط الفقر أو دونه أحيانا ؟ هذا الواقع



المكتظ بالعقول النيرة والكفاءات العالية وهو يستصدر قرارات مصيره من الآخرين ؟ هذا الواقع المقهور ممن يدعون المحافظة عليه ولا يجد طريقا للخلاص مما يكبله، ويا تعس شعب يلبس عدوه ثياب منقذه. إنها حال سريالية كأن العقل لم يرق إلى درجة فهمها وتفكيكها، وبالتالي إعادة تركيبها وفق المنطق والمصالح.

• خراب الهوية / وهم الحقيقة

لئن كانت هذه المجموعة هي الأولى في تجربة الشاعر عبد الله مالك القاسمي، إلاّ أنها تحمل دلالات 'المانيفست' الذي يؤسس لمنظومة أفكار وقضايا سيباشرها أثناء مسيرته الإبداعية. وكأني به يرد على مصادر الهذر الذي يهزأ أصحابه من الشعر المنشغل بقضايا تشغل الشاعر كما تشغل مجتمعه، أولائك الذين يتفننون في افتعال نطاح بين كلمات لا تقول شيئا ولا ينبغي لها. أما شاعرنا، وأغلب أبناء جيله يتخذون من النبع الإبداعي مجالا للتعبير عما يؤرقهم تجاه واقعهم. فالشعر خاصة، ومختلف مناشط الإبداع عموما، لا تكتسب أحقية وجودها إذا لم تكن قضايا الأمة، وقضايا الإنسان حيثما وجد، هي أساسه وأهم مصادر إلهامه ؛ وكل كتابة لا مضمون لها، إنما هي تجديف في الصحراء، وخيانة مقنعة للعصر والهوية والضمير الإنساني.

كيف نتعامل مع ورود بلا رائحة ؟ وما مضمون الوردة إذا لم تكن رائحتها ؟ وأي معنى لآلة موسيقية بلا أنغام ؟ تأتي الأنغام للدلالة على السحر الرقراق يرسله العازف عبر تلك الآلة، فنطرب وتهتز أحاسيسنا ونغنّي وننتعش من ذلك المنفلت منها عبر مداعبات يقوم بها الفنان. كذلك الشعر، إذا لم يكن هناك معنى أو معان له، منسابة في صياغة سحرية، كيف يتقبله الإحساس والمشاعر ؟

ولكن تبقى مسألة في غاية الأهمية، وهي أن الشعر باعتباره أحد الأجناس الأدبية، لا بد أن يتميز عن سواه من الأجناس الأخرى بعناصر منها ما هو منفرد بها، ومنها ما يشترك فيها مع سواه. ولا يوجد شيء يتفرد به الشعر عن بقية الأجناس الأدبية غير العروض ؛ وكل محاولة هدفها التخلي عن الأوزان في الشعر إنما هي محاولة لجعل العزف عشوائيا لا يستند إلى معرفة بقوانينه، فتأتي الإيقاعات مضطربة فاقدة للسحر الأخاذ، الذي تهتز له الأرواح وبه ترتاح. لم أقل إن الوزن هو الشعر، ولكني أقول إنه ما يميز الشعر عن سواه كجنس إبداعي. وما يطلق عليه تجاوزا بـ'قصيدة النثر' إنما هو نثر فني له ألقه وسياقاته التي لا يحق لها أن تنتهك سياقات غيرها وخاصة شعرنا العربي، وإقحامها في الشعر إنما هو تهجين لكليهما. صحيح إننا في زمن خلط الأوراق، فنأتمر بأوامر من لا تاريخ لهم ولا حضارة. ولكن أي شيء تكون أهدافه تدمير خصوصيات هويتنا العربية يتعين التصدي له، وتعرية مصادره التي هي حتما من تخريجات أعدائنا، الذين لا يترددون في استخدام أي من الوسائل لإلحاق الهزائم بنا، وكثيرا ما يكون ذلك بأيدينا وبإمكانياتنا. وأيا كانت الحال سواء في الفكر أو في الأخلاق أو في التاريخ، فإن إسهاماتنا تدخل في سياق المحو القسري لهويتنا، وضمن جهود التدمير الذاتي التي يمارسها بعضنا.

قد يعجز البعض عن كتابة الشعر داخل الأوزان، وهذا ليس ذنب الشعر، فقد عرفت مسيرة الشعر العربي عباقرة وموهوبين أسسوا لهذه الخصوصية ولم يلقنها إياهم أحد. ولكنني أقول: فليكتب كل ما يعن له وبالشكل الذي يراه، على أن يكون ذلك جنسا آخر غير الشعر. أما الإصرار على جعل النثر شعرا، فلا مبرر له مطلقا، وبأي مفهوم من مفاهيم 'الحداثة'. فأية حداثة تدوس على خصوصيات أمة، إنما هي جرافة للهدم وليست للبناء. وما يعترضنا في أعمال كثير من الشعراء من الهنات العروضية، لا يصح إدخاله ضمن الدعوة إلى ما يسمى خطأ بـ'قصيدة النثر'، التي تحمل بذور موتها في تسميتها. أنا أعرف أن البعض سيقول لي: أين تصنف 'المواقف والمخاطبات' للنفري مثلا ؟ وأقول إنه جنس من كتابات المتصوفة، يرقى أحيانا إلى ما فوق الشعر، ولكنه ليس شعرا.

• المساءلة، وكشف الأوراق

ونعود إلى شاعرنا الذي تحمل أشعاره منذ نشأتها سمات التجريب، لذلك جعلها قسمين. والتجريب عنده كتابة خارج الأجناس، أطلق عليها عنوان ' مجموعة إبداعية '، تجنبا للانخراط في جوقة خلط الأجناس أو في الدس إلى تخريب صرح الشعر العربي، الذي هو إحدى مميزات الحضارة العربية. والقاسمي يوظف أسلوبه والتقنيات التي اكتسبها للتعبير عن واقع تعيشه شرائح من المجتمع العربي. فالشاعر شاهد على استمرار الكوارث المحيقة بأمته، ولكنه يعتقد في إمكانية نهوضها وخلاصها:

طفل عربي / يخرج من تحت الأنقاض / ينهض من ذاكرة الأشياء / مسكونا بالغضب / مغسولا بدم الشهداء . ص: ٤٤

لكنه يتوجه باللائمة على من سبقوه، وعلى جيله، وكيف سيبررون ما اقترفوه في حق أمتهم لإقناع ذلك الفتى العربي، وقد تجاوز مرحلة الطفولة، وراح ينبش تاريخها سعيا لفهم أسباب ما هي فيه.

للفتى العربي / للفتى النافر الآن من جبهة الغضب / سوف نحكي غدا ونقول / آه، ماذا نقول ؟ ص:٤٨

والشاعر لا يملك إلا أن يحلم، فقد سدت أمامه الطرق أو كادت، للخلاص. ولم يجد ما يواجه به مساءلة الأجيال، غير ذكريات قاسية، مؤلمة، لتراجعات وبطولات ورقية وعنتريات لم تخلف غير الهزائم. لذلك نراه يهرب إلى الخيال، إلى الحلم:

أحلم أني وردة / تزهو في أرض وعرة / أو قطرة ماء / تطلع من رحم الصخرة. ص: ١٥

وهو مدرك تمام الإدراك، أن أساليب التذمر والمراوغة وترك الأمر لمن هم أصل الداء كي يقرروا مصير الشعوب، إنما هي من خطل الرأي، ومن ضروب الخيانة للتاريخ وللأجيال الماضية واللاحقة. لذلك نراه يصرخ في وجه كل منهم:

بينك وبين التوهج لحظة دم / بينك وبين الحلم مسافة ألم ص: ٧٠

ولأن النداء لم يحرك فيهم شيئا، وتذكيرهم ببطولات صلاح الدين لم يعن لهم شيئا، بل أصبح من المنغصات في احتفالات تتويجهم أبطالا وهميين، وحتى دعوتهم للوقوف على أبواب 'مدينة الأنبياء ' التي تغتسل شوارعها بالدماء، واستحضار النخوة العربية، كلها لم تستطع تغيير السلوك المنحدر نحو الهزيمة. لذلك يعود إلى ملاذه:

يا عصافير المدينة / افتحي مناقيرك / هزي إليك بجذع السحاب / تساقط الأغاني الحزينة. ص: ٧٣

لماذا؟ وأيا كان السبب، فلم يعد لدى الشاعر ما يخفيه. فها هو يلجأ إلى تسمية الأشياء، بعض الأشياء كما هي، لأن لغة الرموز والإيحاء لم تعد تجد من يفهمها، وعمت الأمية واللامبالاة أو كادت، وانهالت على كثيرين سحب ليس فيها غير الوهم.

نحن عشاقك / قد ضيعتنا الليالي / وعلب القمار / وأجساد النساء / قد ضيعتنا عكاظ / دوختنا روائح النفط والمعادن. ص: ٧٣

نحن عشاقك / نتهدم على أعتابك ساعة إعياء / نترشف الهزيمة ص: ٧٤.

ختاما

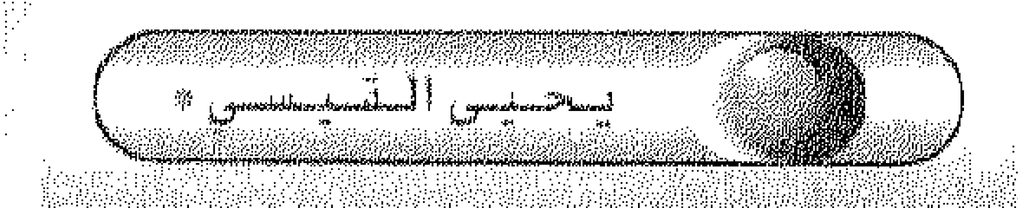
هكذا يضعنا الشاعر عبد الله مالك القاسمي أمام واقع لا يجد من منافذ إلى أسّه، فيظل يهدم حجرا حجرا، وتطول به عملية استبدالها، إنه يضعنا في حالة إثارة، يبدأ كشفها من تكسير واجهة الذات، ليمر إلى واجهة الفن ليرسو في جبهة أكبر هي مواجهة أخطار الهوية. ولئن بدا الأمر عاديا في التدرج، إلا أن ما تحمل أشعاره من بذور التفجير والتمرد، يحملنا على الاعتقاد أن أعماله القادمة تبشر المتلقي بروائح إبداعات أكثر ذكاء وتجديدا.

---

*كاتب من تونس



التاريخ المحرّم للبشرية



يحيى القيسي *

يأخذ الناس الكثير من الأشياء كمسلمات، لا يأتيها الباطل من قبل أو بعد، ويتفنن القادة والعلماء ورجال الدين والمؤرخون بإيصال ما يريدون على هذا الأساس، وبصياغة الماضي بكل ما يريده اهل الحاضر من الأقوياء من معطيات، وما على الناس إلا التسليم، على قاعدة «أخي المواطن لا تتعب نفسك بالتفكير..ثمة من يفكر عنك».

قبل أيام قليلة قرأت كتابا يتعلق بهذا الموضوع وعنوانه «التاريخ المحرّم» وهو مترجم إلى العربية أو جرى اعداده بترجمة مهلهلة، ولكن المحتوى الموجود يبدو مثيرا للاهتمام، وفكرته تقوم على أن الكثير مما وصلنا عن تطور البشرية هو محض اختلاق، أو صيغ بطريقة تضليلية للبشر، وأن نظريات الانسان الأول وتطوره من قرد – حسب النظرية الداروينية – عبر العصور الحجرية والحديدية وصولا إلى يومنا هذا مسألة تحتاج إلى مراجعة شاملة، وأن علماء المستحاثات والجيولوجيا ايضا قد اخطأوا كثيرا في تقديراتهم لعمر الأرض ولوجود الانسان عليها، وعلى اية حال فإن المسألة المثيرة التي لفتت انتباهي تتعلق بالتكنولوجيا والتطور البشري فيها، فالكتاب يقول بأن البشر كانوا قبل آلاف السنين على قدر عال من التطور في مجال الصناعات والتقنيات والعمارة، ولكن امرا هائلا قد حدث، يشبه الطوفان على مستوى الكرة الأرضية كاملة قاد إلى تدمير هذه الحضارات الراقية وما وصلت إليه، وبالتالي اضطر الذين نجوا من هذه الكارثة إلى البدء من جديد، ويدلل الكتاب على ذلك بأمثلة كثيرة من الآثار الماثلة اليوم والتي تعود إلى آلاف السنين، فلا احد يعرف بالضبط كيف بنيت، وما هي الأسس المعمارية التي قامت على أساسها، وكيف تم قطع الحجارة الضخمة ونقلها مئات الأميال إلى الأهرامات مثلا، وهناك آثار لمدن في أميركا اللاتينية معلقة في الجبال الشاهقة، ولا توجد طريقة تكنولوجية إلى يومنا هذا يمكن ان تصنع معمارا مشابها، فأضخم رافعة عرفها البشر هذه الأيام لا تستطيع رفع حجر واحد من تلك الحجارة، لا بل لا يمكن لأبرز معماري في العالم اليوم ان يقول لنا كيف تم لصق تلك الحجارة معا دون مواد، وبطريقة صقيلة بحيث لا يمكن وضع شفرة حادة للمرور بين حجرين، فكل النظريات التي قيلت عن بناء الأهرامات المصرية ما تزال مجرد محاولات لمعرفة الحقيقة لم ترق إلى اعتبارها صحيحة ، وهناك أيضا بقايا صناعات مذهلة مثل «الجماجم الكريستالية» التي لم يستطع اي مصنع للكريستال في العالم اليوم من صناعة جزء منها، ولا في فهم تلك الآلات والمواد التي ساهمت فيها، أما مخلفات الحضارات السابقة من علوم الفلك فهو امر مذهل، ولنا ان نتصور ان التقويم الذي خلفته حضارة المايا ما يزال صالحا إلى اليوم ، ويتنبأ بأحداث فلكية ومصيرية مستقبلية، وهو الذي انجز قبل آلاف السنين، وبالطبع هناك امثلة بالمئات عن بقايا صناعات او مواد او انجازات لحضارات متطورة كانت موجودة ذات يوم هنا وعمرت طويلا ثم بادت...!

الكثير من الكتب انشغلت أيضا بحضارة الأطلنطس الغارقة في الطوفان الشهير، وانها كانت قد وصلت مرتبة عالية من التطور، والكثير من الأفلام قد انجزت عن تلك الحضارات سواء كانت روائية خيالية او وثائقية رزينة، والمهم في الأمر ان ديننا الحنيف لا يرفض فكرة ان بعض الحضارات السابقة كانوا «أشد منا قوة» وانهم عمروا الأرض اكثر مما فعلنا، وأنّ الله تعالى مكّن لهم اكثر مما مكّن لنا، وهذا موجود في صريح القرآن الكثير، ولا بأس من التذكير هنا بالمقولة الشهيرة وهي أن التاريخ يكتبه المنتصرون، وبالتالي يمكن لهم ان يبدّلوا ويزيدوا ويؤولوا كما يشاؤون، وعليه فإن البشر بحاجة اليوم إلى من يعيد لهم كتابة تاريخهم الحقيقي ويفسر لهم ما وصل اليه اجدادهم من تطور، لا ان يستمروا بترديد تلك الاسطوانة المملة عن الانسان الاول الأقرب إلى الحيوان، وأننا اليوم قد وصلنا إلى قمة العلوم، والله يقول «ولقد كرمنا بني آدم» وأيضا قد سخر لنا كل الكون من أجل هذا التكريم ...!

روائي وصحفي أردني
yahqaissi@gmail.com

الإيقاع وبناء المعنى في «سرير الغريبة» لمحمود درويش



عبد اللطيف الوراري*

تنوير أوّل:

« من الواضح لنا جميعاً أنّه لا جدّية في البحث عن حلٍّ خارج سؤال الإيقاع، إذ لا شعر، لا شعر أبداً، بلا إيقاع»(١)

محمود درويش

تنوير ثانٍ:

«أعرفُ النّاس بالحُبّ أكثرُهم حيْرةً،
فاخْترِقْ، لا لتعرفَ نفسك، لكنْ
لتُشعلَ ليْل بثيْنة... »

الدّيوان، ص.١٢٠

١. أنا الأغنية:

على امتداد أزْمنة ثقافيّة خصبة وحادّة من استحقاق الشّعر والمعرفة به، أدمنت قصيدة محمود درويش على الوعي العميق والحيويّ بالكتابة الّتي لا تنفصل عن أخلاقيّاتها وشرطها الإنساني بشكْلٍ لا ينقطع عن تجديد فهمه للذّات والعالم وعن طريقة استبصاره للمستقبل الّذي يسير إليه بمزامير من غناء. لكنّه منشغلٌ، بالقدر نفسه، بإواليّات عمل الكتابة وطرائق تنظيمها وتخييلها، أي بالشّعرية الّتي تأتي من تعاضد دوالّ القصيدة وعناصرها الّتي تتحوّل باستمرار، من ذاتٍ إلى ذات. قوّته في «أناه» الّتي تبتكر، من داخل غنائيّته الجديدة، الجوهريّ العابر بماء الشّعر وحده، وفي حاجة الأنا الشّديدة إلى الأسطورة الّتي تنتسج، في قلب العالم، خيْط الأغنية الرّفيع بين الواقعيّ والخياليّ.

منذ «وردٌ أقلّ» يُطوّر محمود درويش غنائيّته شعريّاً، ويُوجد لها آليّات عملها الكتابيّ والتّخييلي الّذي لا يطمئنّ إلى شكْلٍ وحيد، وتيمات محدّدة، ولا المتخيّل نفسه من سياقٍ تجربةٍ إلى أخرى. وحده أنا الشّاعر، الأنا المتلفّظة لا الأنا الأصليّة، تعمل على الارتقاء بالغنائيّة إلى «شكل حياة» و«فنّ رؤية»، من الأنا التّاريخية في «أحد عشر كوكباً»، إلى الأنا الأطوبيوغرافيّة في «لماذا تركت الحصان وحيداً؟»، إلى الأنا الآخريّة في «سرير الغريبة». ومن الأنا إلى الأنا، يُدمج الشّاعر حيوات النصّ في الشّخصيّ، متحرّراً من إرْغامات الجمعيّ. لنقل، إنّ الغنائيّة الجديدة لدى محمود درويش تنتقل، بسلاسة، من فضاء الجماعة المشترك إلى فضاء الذّات الشّخصي، خارج ادّعاء القطيعة.

٢. الأنا/الآخر أو اسم الشّاعر المؤنّث:

يُكرّس محمود درويش عملهُ الشّعري«سرير الغريبة»(٢) للحبّ كلّياً، ناقلاً أنا الأغنية إلى فضاء كتابيّ جديد، حيث تشتبك الرّغبة

درويش

بالإيقاع، وتعمل الدوالّ في غفلة عنة الذّات الكاتبة في نصوص نذرت نفسها للاحتفاء بالحُبّ، ومتجاوزاً بذلك ثنائية المرأة/ الأرض السّائدة في شعره إلى علاقة الرجل/المرأة الّتي يُدمجها، إنسانيّاً وتخييليّاً، في لعبة انصهار الأنا بالآخر الّتي تتشوّف إلى كينونة واحدة، مثلما انصهار الشّعر بالنّثر، والغنائيّة بالملحمة والذّات بالعالم.

عبر اختبار الإصغاء إلى هذه التّجربة، والدنوّ من عوالمها متداخلةً ومتخارجةً معاً، ينصرف فضاء الكتابة إلى تجربة الحُبّ ويتعيّش على فائض معناها. من الحبّ إلى الحبّ كأنّ الشّاعر صحا في لحظة وجود من صفاء عارمة، لا يد لأحد عليه. فقط الحبّ متكلّماً ومفتتناً بما حوله، إذ يتجسّد في جسد، أو شهقة، أو لهفة، أو في انتظار، أو حلم، أو أو محادثة، أو حنين، أو وحْي، أو هذيان: لنقل، في نزوع صافٍ وممضّ إلى الأنثويّ الأهيف المتخأيل، من منظور يمزج بين الواقعيّ والخياليّ، والشّهوانيّ والصّوفي، أو هما معاً في حضرة الغائب. هكذا تتقدّم النّصوص إلينا وهي تتكلّم الحبّ في علاقة رجل بامرأة عبر اغتراب الواحد منهما في الآخر، فتظهر الذّات آخرَ والآخر ذاتاً. يقول محمود درويش:

لنذهب كما نحنُ
سيّدة حرّةً
وصديقاً وفيّاً،
لنذهبْ معاً في طريقيْن مختلفيْن
لنذهبْ كما نحْنُ متّحديْن
ومُنفصليْن. ص١١

بهذا المقطع الصّادع بمحبّته يفتتح الدّيوان نشيده في الحبّ، عبر مخاطبة الشّاعر/الذّات للمرأة/الآخر، الّتي ترسم، من الآن فصاعداً، هويّة ملفوظات العلاقة بينهما، ويرتفع بها إلى شرْطها الإنسانيّ بوصفه شرْط معرفة واتّصال وانْفصال. وتأخذ العلاقةُ نوعيّتها الكاشفة في أنّها بين «عاشقة حرّة وشاعرها» ص١٤ كلاهما مسكونٌ باكتشاف الآخر في درجة صفائه، إلى حدٍّ يدفع الشّاعر أن يرى نفسه غريباً في مرايا غريبته، فيسأل: «هل أنا أنت أخرى؟ وأنت أنا آخر» ص١٦ ينفتح السّؤال على تداعيّاته في المناخ الشبقيّ، ولا يعثر على شيْءٍ ممّا يبحث عنه كدلالة

نشهد حضوراً متعاظماً للذّات وهي تتكلّم معنى الحبّ ومحسوسيّاته بين العشقيّ والشّبقيّ

نهائيّة، بل يتلبّس بحالات تجربة جوّانية تنبع من تصدُّع ذات الشّاعر، وانكفائها على جراحها الشّخصية، وبالنّتيجة: «لا حلول جماعيّةً لهواجس شخصيّة» لهذا، نشهد حضوراً متعاظماً للذّات وهي تتكلّم معنى الحبّ ومحسوسيّاته بين العشقيّ والشّبقيّ من خلال الحضور المتعيّن للجسد. فبدلاً من المرأة المشحونة عقائديّاً وسياسيّاً في إطار قضايا اجتماعيّة وتغييريّة، والّتي ترتقي إلى مصافّ الرّمْز، وتتوحّد بالأرض أو بالحلم أو بالثّوْرة، تغدو امرأة «سرير الغريبة» شاخصةً في حضورها الفرديّ والمادّي الّذي يُدرك بالرّؤية لا بالرُّؤيا، وحُبْلى بالأنثويّ الفاتن الّذي له رائحةٌ وطعْمٌ يفجّر لذاذات الذّات ويستثير تفاصيلها الحميمة:

«وضعْتُ يميني على شعرها
وسمائي على شادنيْ ظبْيةٍ توأميْن
وسرْنا إلى ليْلنا الخاصّ..» ص٤١

لتيمة «اللّيْل» سُلطةٌ في تنظيم دلاليّة الخطاب وأطرها الرّمزية والتخييليّة، من جهة أولى كفضاءٍ يحفّز على الحبّ ويدفع إلى اجتراح كينونته بمنأى كلّ قسر، ثُمّ كخلفيّة تعكس حواراً نابعاً من اللّاوعي، لأنّ كلّ ما هو مخبوء ومعتم ومجهول وسديميّ يرْمزُ إلى الدخائل الغامضة الّتي تكتشفها الذّات عبر علاقاتها الحميمة:

« يُغلقك النّوْم بي. لا ملائكة يحملون السّرير
ولا شبحٌ يوقظ الياسمينة.يا اسمي المؤنّث، نامي
فلا ناي يبْكي على فرسٍ هاربٍ من خيامي» ص٥٩

بقدر ما تتوق إلى فهم الآخر والتماهي به:

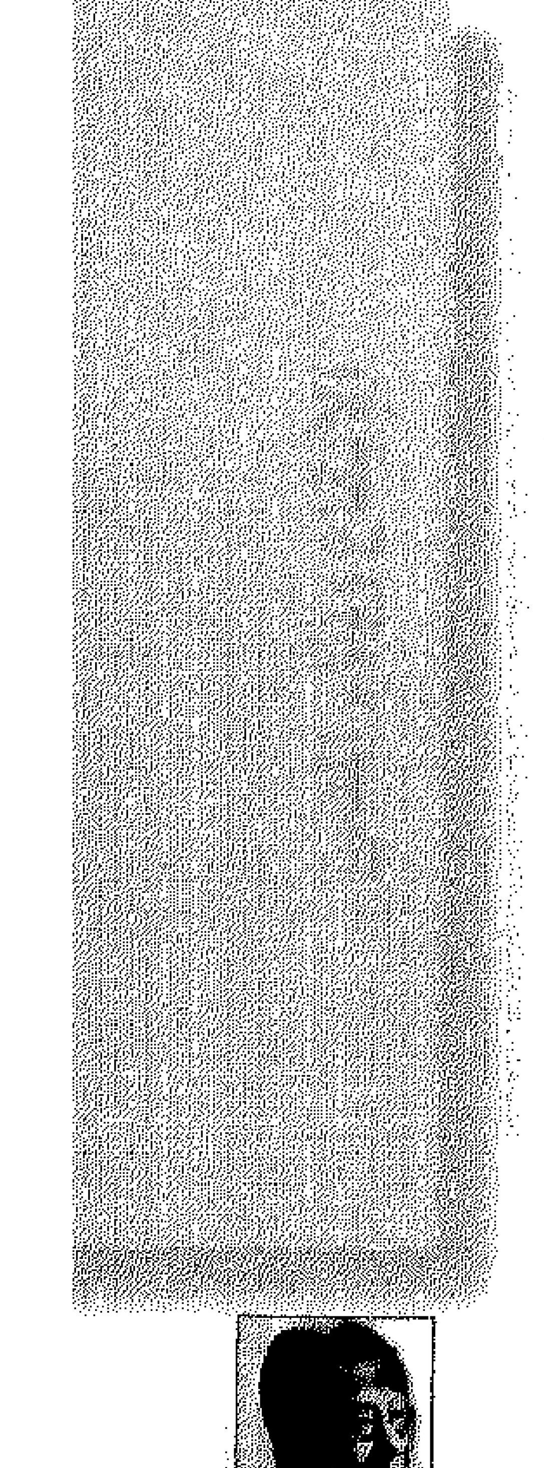
«كمْ أنا؟ بعد منتصف اللّيْل، أشرقتِ الشّمْسُ في دمنا
كم أنا أنت، يا صاحبي
كمْ أنا! من أنا!، ص٧٢

وفي حضوراللّيل وكثافته، يُلقي الماء كثيمة بظلاله الخصيبة في فضاء الشّبق، حيثُ يحوز دلالات حسّية تفجّر رغبوت الحبّ والحياة في علاقة الأنا بآخرها، وفي نصوص الفضاء بعضها ببعض. يستحيل ماء الكتابة نديّاً ومحسوساً، وإيقاعها جارياً بين صور الخطاب الفاتنة الّتي تتنوّع تبعاً لدلاليّته، من أمْر يقصد به التوسّل: إلْمسيني لأورد خيْليَ ماء الينابيع. ص٦١ فأضئْ عتْمتي ودمي بنبيذك/واسكُنْ معي، جسدي! ص٨٥، ، إلى سؤال الوجع الّذي يوقظ أصْلاً قديماً: من أن أكون غداً؟ هل سأولدُ من/ضلعك امرأة لا هموم لها غيْر زينة /دُنْياك. أم سوْف أبكي هُناك على/حجَر كان يُرْشد غيمي إلى ماء بئْرك؟ ص٦٦ ، فالتّكرار الّذي يصدع بالواحد في اثنيْن: أنا لك: مائي لمائك... ص٨٩ .

وتبلغ العلاقة بين الأنا وآخرها ذرْوة محسوسيّتها الطّافحة بأشياء الجسد وروائحه في نصّ«درس كاماسوطرا»، حيث الجسد علامةٌ على استغراق الذّات لإيقاع ذاتيّتها في الآخر، المنتظر والمحلوم به.

وخُذْها إلى شرفة لترى قمرًا غارقًا في الحليب
فانتظرْها،
وقدّمْ لها الماءَ قبل النبيذ، ولا تتطلّعْ إلى تَوْأمَيْ حَجَلٍ نائميْن على صدرها
وانتظرْها،
ومُسّ على مَهَل يَدَها عندما تَضَعُ الكأسَ فوق الرخام
كأنّكَ تحملُ عنها الندى
وانتظرْها،
تحدّثْ إليها كما يتحدّثُ نايٌ إلى وَتَرٍ خائف في الكمان
كأنكما شاهدانِ على ما يُعِدُ غَدٌ لكما
وانتظرْها،

يقوم الدّرس على المفارقة، لأنّ ملفوظات الخطاب موقوفة على زمن غير حاصل وقت الطّلب، أي على الإنتظار حتّى الموت: « إلى أن يقول لك اللّيل: لم يبْقَ غيركُما في الوجود/ فخُذْها، برفق، إلى موتك المشتهى/وانتظرْها...».فليْس



هناك في النصّ إلّا دالّ يُجاوب دالّاً آخر حتّ آخره، فيما الدّلالة مُطوَّحٌ بها في الفراغ. وإن كان هناك من معنى فهو معنى صورة الإنسان المنفيّ في انتظار الآخر/ الغريبة الذي يكمّله ويعالجه بما يحنّ إليه ويتطلّبه. فليْس هناك حبّ بلا اثنيْن، ولا يمكن إلّا أن يعيش في الذّات الآخر مرآة، فالمرآة التي يحرص على أن يُبقيها مصقولةً حتّى يبقى ما يمنح وجوده المغترب معنى المعنى موعوداً به.

٣. من شرط الحبّ إلى سؤال النفي:

نجد أنّ كتابة الحبّ في الدّيوان تنتهي إلى ما يشفّ عن قلق الذّات وغربتها ومنفاها، لهذا يأتي خطابُها في محبّة الآخر والإقبال عليْه مسكوناً بوجع الأسئلة الّتي تبحث لها، بسبب ذلك، عن شبيه لها في التّواريخ والثّقافات والفضاءات الّتي ترتحل خلالها، كأنّ الذّات تقرأ حبّها في حبّ الآخرين، وتجربتها التّاريخية في تجارب الآخرين وخيباتهم وجنونهم ومجونهم، من العشّاق أساساً. تغدو كتابة الحبّ، وفق هذا المعنى، كتابةً تناصّية تتقاطع مع نصوص الغزل العربيّ امرؤ القيس، جميل بثينة، مجنون ليلى... ومع المختلف غير العربيّ كاماسوطرا، بول تسيلان، إيلوار، شكسبير، ريتسوس... . وهو ما يُطلق المعنى في بؤرة دلالات لا حصر لها، ويجعله مشتبكاً مع سؤال الوجود والمأزق الإنسانيّ :

. أعرفُ النّاس بالحُبّ أكثرُهم حيْرةً،
فاحْترقْ، لا لتعرفَ نفسك، لكنْ
لتُشْعلَ ليْل بثيْنةَ... ص.١٢٠
. أنا قيْس ليلى، أنا
وأنامُ..لا أحدٌ ! ص.١٢٤

لنقل، إنّه بقدرما تُصعِّد كتابة الحبّ أشْكالاً من نشيجها الداخليّ وشجنها الغريزيّ وحنينها إلى الأصل، الهاجعة في اللّاوعي، بقدرما يتعرّف الشّاعر على غربة ذاته في الآخر، فكلّ واحد هو ذات الآخر، أي الذّات ترى نفسها آخر ذاتها، لأنّها في نهاية المطاف تتعلّق بالغربة الإنسانيّة، أي إحساس الإنسان بالنّفي(٣).

إلى التعالق النصّي بين الغربة والمنفى تنشدّ قصائد الحبّ، بقدرما هي تشدّد على فكرة الغريب الذي يبحث عن غريبةٍ تشفيه من جراح غربته ومنفاه، ومن شعوره بالوحشة في ديار الآخرين. وبما أنّه يشكّل واحدةً من صيغ الوجود الأساسيّة الّتي تستند عليها الذّات في تعريفها، يقاوم الشّاعر المنفيّ منفاه الّذي أدمنه، ويُداوي جراحاته بتجربة الحبّ. لكنّ المنفيّ يغالب المحبّ حتّى يصرخ «من أنا دون منفى؟»، قائلاً:

«غريبٌ على ضفّة النهر، كالنهر... يربطني
باسْمك الماءُ. لا شيْء يُرْجعني من بعيدي
إلى نخلتي: لا السّلام ولا الحرْب. لا
شيْء يدخلني في كتابِ الأناجيل. لا
شيْء... لا شيء يومضُ من ساحل الجزْر
والمدّ ما بين دجلة والنيل. لا
شيْء ينزلني منْ مراكب فرعون. لا
شيء يحملني أو يحمّلني فكرةً: لا الحنين
ولا الوعد. ماذا سأفعلُ؟ ماذا
سأفعلُ من دون منفى، وليْل طويل
يُحدّق في الماء؟» ص.١١٢.١١٣

يلخّص ما سبق جوهر الإحساس بالمنفى، ويقين المنفيّ بأن رحلة الغريب وتيهه قد طبعت حياته؛ إن هويته هي المنفى وتجربة الوجود بالنسبة له قد تشكلت حول تلك البؤرة الشاذة الغريبة من الرحيل والهجرة، والإقامة على هامش مجتمع الغربة، والابتعاد والفقد الذي يستحيل عكس مساره ورأب صدعه بالوعد والحنين أو الحب. من هنا، يصوغ المعنى الشّعري ذريعة تحقّقاته من خلال علاقة حبّ متوتّرة بين الأنا والآخر، ومحكومة بشرط الاتّصال . الانفصال، وهو ما يرهن فاعليّته في النصّ بشبكة من القيم والاحتمالات. فالآخر بالنّسبة للذّات حمّال أوجه، فهو يستدعي لذاذات الذّات ورغائبها المنشدّة إلى جسد طافح، بقدر ما يشخّص مشكلاتها الذّاتيّة المتمثّلة في المنفى والشّعور بالنّقصان والتصدّع، إلى جانب أنّه يحفزها على تأمّل العالم والأشياء عبر هامشيّتها بالغة الهشاشة.

نجد أنّ كتابة الحبّ في الدّيوان تنتهي إلى ما يشفّ عن قلق الذّات وغربتها ومنفاها

٤. دالّ الكتابة، دالّ الإيقاع:

٤،١. حوار الشّعري والنّثري:

يسترفد المعنى خبْرةً فرديّةً في الكتابة والحياة، بقدرما تُراثاً شعريّاً ورمزيّاً وحنيناً جنونيّاً إلى البدايات. بلعبته الدّاخلية يحتمي، وفي كيمياء الشّعور ومحرقيّته النّافذة يُقيم دوالّه داخل غناء بسيط يتوق إلى إعادة امتلاك الأشياء وامتلاكها في زمن لا هروب منه، وعبر لُغة تستغْور مناطق الرُّوح وتتكلّمها بلهجة بوحيّة واعترافيّة وعفويّة مشبوبة ومُمضّة، فيما هي تتخفّف من جماليّاتها المسرفة لصالح جماليّات البسيط والشّفيف الذي يُصالح إيقاعيّاً بين الشّعْر والنّثْر، ويرْدم الزّوائد بين الدالّ والمدلول ما يجعل المعنى « جناحاً من الأزرق اللّانهائي»، في الحبّ والغربة :

... قُلْ ليَ بَعضَ الكلام
البَسيط . . الكلام الذي تشتَهي امرأةٌ أن يُقالُ لها دائمًا . لا أُريدُ العبارة كاملةً . أكتفي بالإشارة تَنثُرني في مَهَبّ الفراشَات بيْنَ اليَنابيع والشّمس. قُل لِيَ إنّي ضرُوريّةٌ لَكَ كالنوم، لا لامتلاءِ الطبيعَة بالماءِ حَولي وحولك. وابْسُطْ عليَّ جناحًا من الأزرق اللانهائيّ . . .

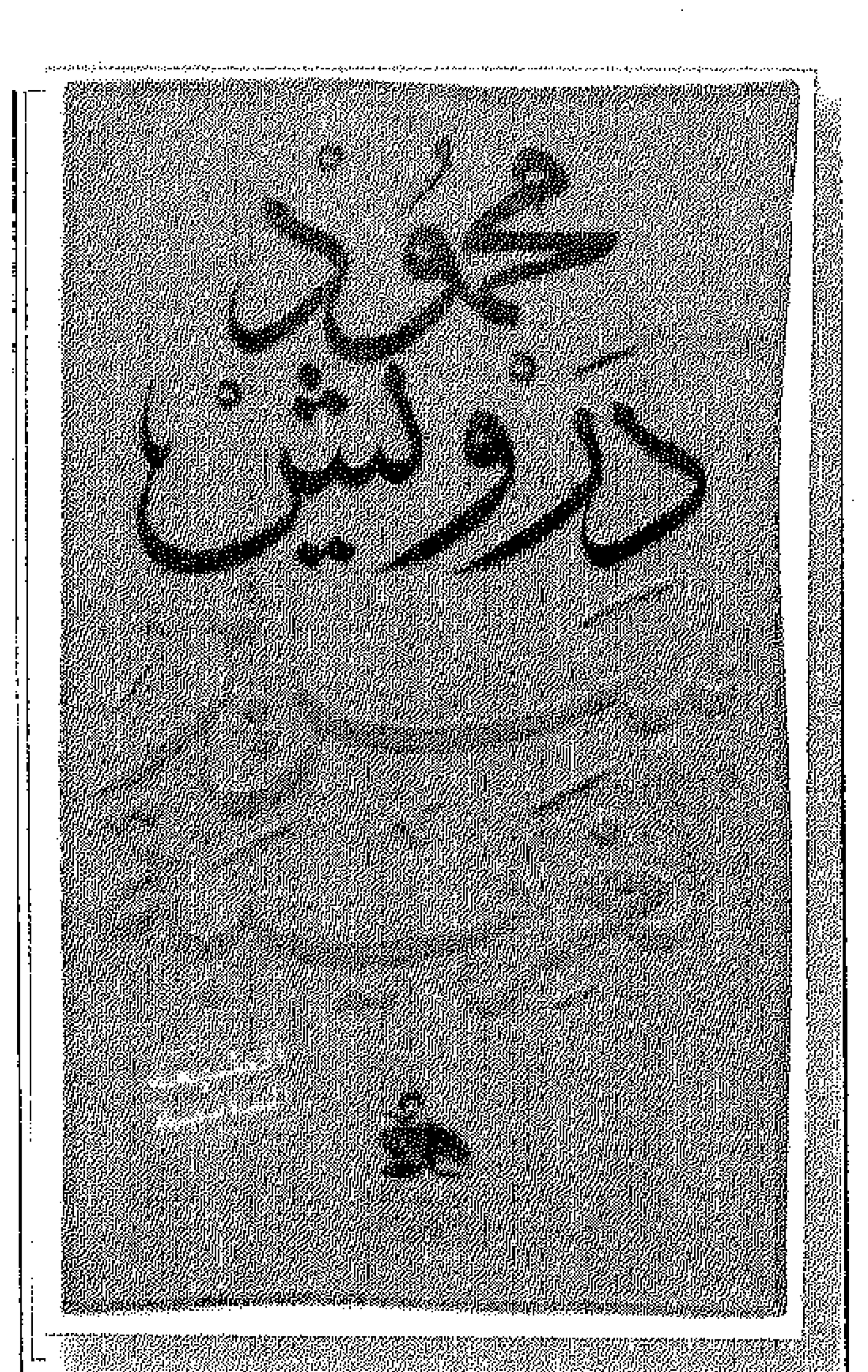
تؤدّي اللّغة الشّعرية الّتي تتحرّك بالنّثر وفيه إلى معنى مرئيّ أكثر، وحيويّ أكثر، لأنّ لا أخطر على الصّورة من معيار الكزازة البلاغيّ المرهق الّذي يحمل المعنى على قوْل شيْءٍ خارجه من أجل الإبهار فحسب، بدل صورة البسط الّتي تشفّ عن سؤال الذّات وتختبر درجة معاناتها ومجهول معناها، إلى حدٍّ يرتّب علاقة المعنى وبينها نصّياً، كما يعي ذلك الشّاعر في قوله: « لعلّ خياليَ أوضح من واقعي». ص.٧٥.٧٦ .

٤،٢. الإيقاع، الشّكل الداخلي للمعنى:

لا تنفصل مادّة العمل عن ماهيّتها في مسار إنتاج الدّلالة من جهة، وفي تنظيم

دوالّ الخطاب من جهة ثانية. للإيقاع، هنا، وضعٌ خاصّ في استراتيجيّة البناء النصّي. يتعدّد بناء النصوص بتعدُّد وجوه مغامرة الكتابة الّتي يأخذ الإيقاع داخلها وضع « الدالّ الأكبر» وهو يتحرّك في شبكة من الخصائص النّوعيّة شديدة التّشوُّع. ويكفُّ الإيقاع عن أن يكون حبيس ما هو عروضيّ وقياساته الثّابتة، ويكفّ عنْ أنْ يكون له تمفصلٌ مزدوج، عدا أنّه ليّس صوتيّاً أوْ وزنيّاً فحسب. إنّه يوجد في الخطاب كنسق يجعل الذّات الكاتبة تحضر فيه بكثّافتها، ويسهم في وضع المعني داخل اللّا . وحدة، لأنّ الوحدة لا تكون إلّا علامةً، والإيقاع لا يقبل باختزاله إلى علامة: هو اللّاإراديّ، القبليّ على الكلمات ومعانيها، اللّاواعي، الفردي . الجمعيّ، المُستمرّ . المنقطع، المفتوح غير المكْتمل. وإذا كان الوزن يضع إيقاع البيت داخل البنية، البنية الصّوتية، فـإنّ الإيقـاع لا يكون إلّا داخـل نسق الخطـاب، فيكون إيقاع الخطاب مؤلّفاً لكلّ عناصر الخطاب، بما فيه عناصر الإبـلاغ الشعريّ، ومُـدْمجاً «الـرّؤية في السّمع»، فـ«الكل يمرّ كما لوْ كان إيقاعاً . ترتيباً وتنظيماً للدلاليّة .، فهو الشّكل الداخلي للمعنى»(٤).

بهذا المعـنى، يظهر دالّ الإيقـاع في «سرير الغريبة» غير منفصل عن المعنى وتشكيله، وعن القيمة داخل كلّ قصيدة، من أصغـروحدة)صامتية، مصوّتية، مقطعية، معجمية(إلى أكبر وحدة /وحدات الخطاب المتغيّرة الّتي تتضمّن وحدة الجملة اللّغوية بوصفها تركيباً دلالياً لا وزْنيّاً، وتتوزّع القصيدة إلى «أبيات» تتحرّك وفْق «حركة المعْني» بما تُشيعه من ضروب وتلْوينات بلاغيّة ودلالية بحسب موقعها في نسق الخطاب، لا وفْق قوانين وزنية قارّة وقبْليّة. ويتأتّى ذلك المعنى من خبرة الشّاعر العميقة بالإيقـاع، بـالتدفّق الإيقاعي الّـذي لا يستطيع أن يتحرّر منه حتّى في النّثْر(٥)، وهو ما أعاد تأكيده قائلاً:» لا أستطيع إلّا أن أعترف بثروتي الإيقاعية هـذه، ولكنني أكبحها لأنّها تغريني في موقف لا يتحمّل الغناء...»(٦)، ولكنّه يُوجّهه وفْق ما يجعله عاملاً بانياً يحرّر المتواليات الشّعرية من القيمة الاستعماليّة للغة، ومبدأً مُحايثاً لملفوظات الأنا ولسيرورة إنتاج الدلالة الشعرية.



٤,٣ ـ أجروميـة الإيقـاع وما لا ينْقاس بحدٍ،

تقارب الإيقاع بوصفه شكْلاً داخليّاً للمعنـى الشّـعري وفـق معاييـر بنـاء الخطاب ومقوّماته الدّاخلية. من جهة أولى، تنضبط نصوص الدّيوان للمعاييرً التالية:

. معيار النّظم، وفيه تنتظم القصائد في إطـار شعـر التفعيلة، مـن تفعيلة المتقارب (فعولن)، إلى تفعيلة المتدارك (فاعلن). فمنها ما يجري على إيقاع الأولى (عشرون قصيدة)، وعلى الثانية (سبـع قصـائد)، ومنهـا مـا يمـزج بين الاثنتيْن (قصيدتان).

. معيار الكمّ، وفيه تنزع القصائد إلى التوسُّط، وأحياناً إلى القصر.

. معيار التّفضية، وفيه تتأرجح القصائد بين كونها قصيدة مقطعيّة ينتظمها بياضٌ أو ترقيم، وأخرى مُدْمَجة /مُدوَّرة كلّياً، وثالثة تستدعي نظام السوناتا وتتسمّى بها.

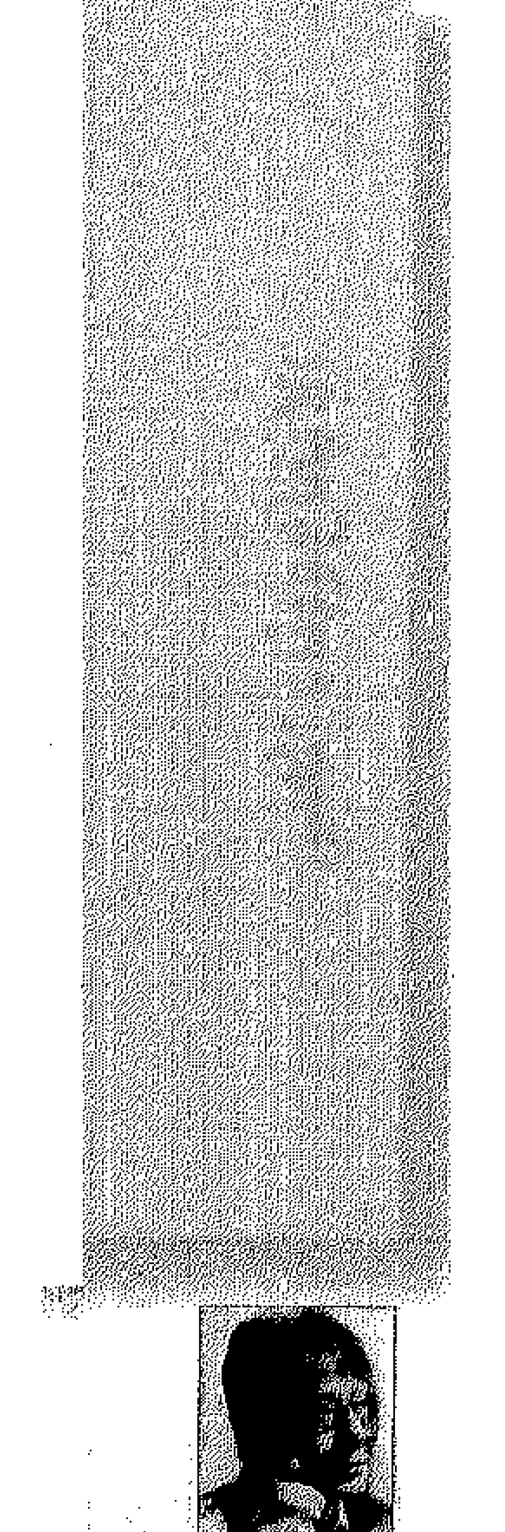
ومـن جهة ثانية، تـأخذ كلّ قصيدة وظيفتها الفكْريّة والمعماريّة والجماليّة من نحْو إيقاعها الخـاصّ، وهـي تُصغي إلـى تجـربة الكتابة ومُمكناتها واللّعبة الّتي تتشكّل بها دوالّـهـا. يُبْنى الإيقاع خـارج كلّ قيـاس، مدفوعـاً إلـى أقصاه في سياق المعاني والـرّؤى الّتي تتلفّظُها الذّات، والحقول الاستعاريّة الّتي تنحتها من شرط الحُبّ إلى سؤال المنفى. نسوق تمظْهُرات الإيقاع البانية للمعنى بإجْمال، كما يأتي:

أ . هندسة الصّوت حتّى يغدو «هيئة» مجسّمة تدلّ على محمولها وتشير إليه، إمّا عن طريق تفجيره ذاتيّاً بإبراز طاقاته الرّمزية داخل الكلمة نفسها، أو بتشكيله في سياق التلفُّظ الّـذي يمنحه هـذا المعنى أو ذاك. من ذلك صوت «السين» أو « الميم» أو «اللّام» في صلتها بكلمات السرير والماء واللّيل في نصوص«سماء منخفضة» ص.٢٠ ، و«من أنـا، دون منفى؟» ص.١١٢ و«ليلك من ليلك» ص.٣١ ، تمثيلاً.

ب . توليد أشكال التّوازي والتّشاكُل في حيّز العبارة أو الملفوظ. في الأول يساوق بين التّقطيع العروضي والتقطيع الصّرفي والاشْتقاقي، وفي الثاني يقذف بنسيج الملفوظ داخل علاقات التناسب والترادف أو علاقات التضادّ والارتباط الشّرطي: تمثيلاً، « أرض الغريبة/أرض السكينة» ص.٤٩ .

ج . استدعاء التّكرار بكثافة، كعنصر مهيمن وبانٍ يُعيد دمج دوالّ النصّ الفالتةً داخلً عمارته المتنامية دلاليّاً وتخييليّاً. وهو يتولّد، غالباً، من سياق التداعيات الّتي تستبطن أحوال الـذّات المتشوّفة والمتهجّجة حالاً بحال، مانحاً النصّ الّذي يردُ فيه طقس الإنْشاد أو ذريعة التأمُّل الملتبس بسؤال الذّات وأصواتها المتعدّدة. تكرار حروف المدّ والإطالة، وصيغ أنا التلفّظ، وأفعال الكلام، وسواها. تمثيلاً، قصيدة «ليلك من ليلك» ص.٣١ ، الّتي تشعُّ فيها كلمة «اللّيل» المُطردة بشكل غامض، وهي تُثير أكثر من معنى سياقيّ يستدعي صيغاً من أنا التلفّظ على طرفي المشابهة والمجاورة، التّماثل والتضادّ.

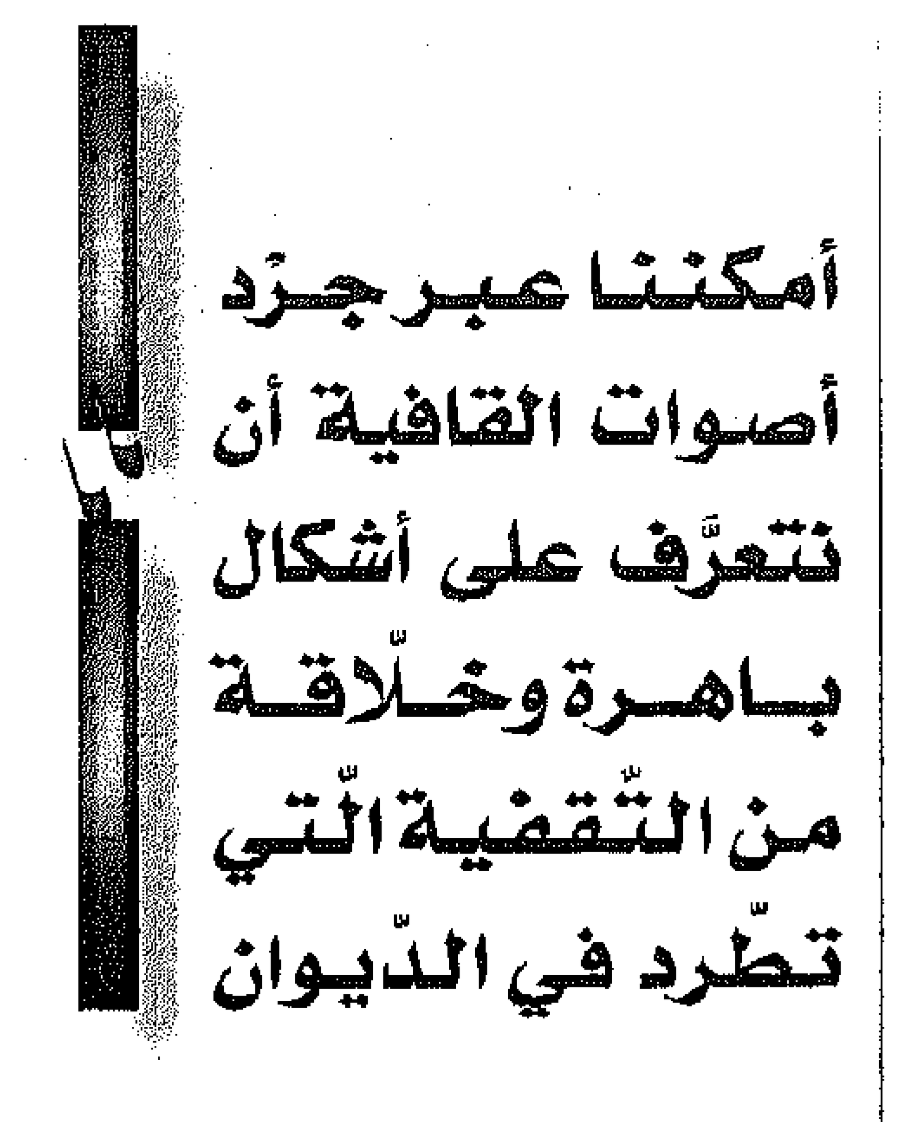
د . الاحتفاء باللّازمة كمبدإ إيقاعيّ بـانٍ لـدلاليّـة الخـطـاب فـي انـدفاعـه وارتـداده، فتغْدو بالنّتيجة أساساً في تكوين القصيدة، بمـا هـي بُؤرةُ تركيز لمدركات الشّاعر وحواسّه، ووسيطٌ هامّ لتنظيم ما تبوح به ذاته المُحبّة آنـاً، والمُغتربة آنـاً أخـرى، عن طريق التّصميم الهندسيّ للفاتحة والخاتمة. لذلك، فـاللّازمة تخلق بقدر ما تحثّ الخطاب على رسم مشهديّته العامة. تمثيلاً، تحضر اللّازمة بأشكال معناها



في: «ينقصنا حاضر» ص.١١ ، و«سماء منخفضة» ص.٢٠ ، و«وقوع الغريب على نفسه في الغريب» ص.٣٥ ، و«غيمة من سدوم» ص.٣٨ ، و«لا أقلّ، ولا أكثر» ص.٦٠ ، و«تدبير منزلي» ص.٦٩ ، و«طائران غريبان في ريشنا» ص.٧٥ و«طوق الحمامة الدّمشقي» ص.١٢٩ . وتغيب اللّازمة في حالة قامت القافية بوظيفة تنظيم متواليات النصّ وإقفالها صص.٤٩، ٦٥، ٨٣ ، أو وردت القصيدة مدوّرةً بأكملها صص.٤١، ٧٩، ١١٨ ، أو في شكل سوناتا، أو لمّا تتخلّلها بشكل واعٍ علامات الترقيم والتفضية وحيل الإخراج الطباعي، الّتي تعمل على توزيع النّفَس الشعري وتبئير تيّاراته المتدافعة.

هـ . الارتقاء بالقافية، بمختلف تمظهراتها في النّسق، إلى عامل بان ينظّم العلاقة بين وحدات الخطاب الدّلالية، وليس عاملاً إيقاعيّاً يخلق أشكالاً من التّناظر والتّرجيع صوتيّاً ونغميّاً فحسب. وقد أمكننا عبر جرْد أصوات القافية أن نتعرّف على أشكال باهرة وخلاّقة من التّقفية الّتي تطّرد في الدّيوان وتتراوح بين البساطة والتّعقيد، فهي ترد متواليةً كلّياً أو جزئيّاً من جهة، أو متنوّعة متواليةً ومتناوبةً بين صوتيْن فأكثر من جهة ثانية، أو أن ترد متواطئة جزئيّاً أكثر أو كلّياً كما في « درس كاماسوطرا» حيث تتواطأ قافية «إنتظرْها» مع توأمها، ص.١٢٥. ، أو ترد متجاوبةً لا تقف عند حدود البيت أو المقطع، بل تسري مائيّاً في جسد القصيدة، المدوّرة تحديداً كما في « لم أنتظر أحداً»، ص. ٧٥، تمثيلاً . .

و. العمل على تقنيّة التّدوير الّذي يستغرق القصيدة كلّها «ليلك من ليلك»، تمثيلاً أو جزءاً منها أو أكثر يطول ويقصر في كثير منها، في تنويع ملفوظات النصّ أيقونيّاً وأسلوبيّاً، تبعاً لبناء المعنى وسيرورته. وعليه، يغيب في الغالب نظامُ الوقفات، وبخاصّة الوقفة التامّة أو النّظمية الدّلالية، بينما تتجسّد الوقفة الوزنيّة في السوناتات بالأخصّ، لشرْط انتظامها وتناسق متوالياتها الشّعرية. وهو ما يُظهر أن جلّ القصائد تعتمد في بنائها على المقطع لا البيت كوحدة خطابيّة، ممّا يمنح الذّات الشاعرة حرّية تعبيرها في قول الشّخصي والحميمي، لا سيّما في مواقف لا تحتمل الغناء.



ز. العناية بعلامات التّرقيم الّتي تتعدّى أن تكون نواظم لدوالّ النصّ، لتحمل وظيفة الإيحاء بأخاديد النّفس الشّعري الّذي ندّ عنها، وبأسراره اليد الّتي خطّتها، ويتأتّى من طريقة انتظامها وانتشارها، ومن مدى كثافتها المغوية لعيْن القارئ. تمثيلاً، تُحدث علامات الفاصلة في «درس كاماسوطرا»، أو التعجّب في «طوق الحمامة الدمشقي»، أو الاستفهام في «من أنا، دون منفى؟» فِعْلَ رجٍّ يدبّ ويلملم منحنيات المعنى الشّعري وتداعياته كأنّها تقيم احتفالاً في الصّفحة الشعريّة، أو «نشوةً إنشائية» بتعبير الشّاعر ذاته(٧). ومع هذه العلامات الخطّية وسواها يتجاوب البياض كضروريّ للقصيدة، لا كحضور هامش وحاشية فحسب، بحيث إنّه مع كلّ قصيدة تتخلّلها مساحة فراغ يخفّ أو يتوقّف الإيقاع القويّ والمتصاعدُ الّذي قد يهدّد البناء ولا يُبلْور الفكرة، كما سياق التداعيات الّتي تنفثها ذات التلفّظ. يختبر فعل البياض في القصائد، باستثناء السوناتات، مُمْكن الكتابة ومجهول معناها داخل «الصّفحة المتعدّدة». وتقدّم لنا كلّ صفحة شعريّة، داخل المكان النصّي، تصوُّرها لعمل المعنى واستراتيجيّة بناته ضمن القصيدة الواحدة، وتكشف عن هاجس بناء عالٍ وواعٍ بالشّعر ومعرفته.

٥. عوداً على بدء:

تعمل هذه المقوّمات البانية للإيقاع بوصفه تنظيماً لعمل المعنى وذات التلفّظ في خطابها متزامنة ومتراكبة، دفْعةً واحدة. وعن اشْتغالها داخل اللّغة، تُبْتكر أنماطٌ متعدّدة من البناء النصّي وجماليّاته ما بين البناء المقطعيّ، والمتوازي، والمُدْمج، والمتعانق، والمفتوح . المغلق، والشّذري، وسواها. حيث يعّبر الإيقاع غيْر مُدْرك، وهو يُظهر حالات الذّات المتهجّجة داخل اللّغة، الّتي لا تُخْتزل إلى التواصل، وإلى الإعلام الّذيْن لا يهتمّان سوى بتجريد الذّات المتكلّمة من خلال ملفوظاتها الخاصّة بخطابها المُفْرد. إنّه مبدأ الخطاب في مفهوم محمود درويش ورؤيته للشّعر والعالم، حيث يكون التّفاعل بين الإيقاع والمعنى مرئيّاً أكثر، ونوعيّاً إلى أقصاه.

هكذا، فإنّ الإيقاع الّذي ليس يُقْرأ، لكن الّذي يُفْهم داخل ما يُقْرأ، هو جليٌّ وغير قابل للفهم في آن، كما لو أنّه بُعْد الحياة لدى هؤلاء الّذين يتكلّمونه: « الإنْسانُ متكلّماً هو ما نجده في العالم، الإنْسانُ متكلّماً إلى إنسان آخر»(٨). منْ ذات إلى ذات، يُعدُّ الإيقاع بمثابة المادّة المميِّزة لمغامرة الرُّؤى والاستعارات والمعاني الجديدة كما تمّت في «سرير الغريبة» وذاعت، مثلما هو يجسّد تصوُّر الشاعر للحبّ الّذي يُقاوِم في تشابُك علاقاته منفى الإنسان كي يبقى الوعْدُ بالمعنى مستمرّاً.

*شاعر وناقد من المغرب

الهوامش

١- حوار مع الشاعر، أنظر: محمود درويش المختلف الحقيقي، مجموعة من المؤلفين، الشروق، ط.١، ١٩٩٩، ص.٣٩.

٢- سرير الغريبة، محمود درويش، رياض الريس، ط.١، ١٩٩٩.

٣- في حوار معه، أشار الشاعر إلى هذا المعنى وأكّد عليه بقوله:» الآخر قد يكون أنا، الذّات قد تكون آخر، وهذا الّذي يحاول أن يقوله «سرير الغريبة» في علاقة الرجل بالمرأة، كلّ واحد هو ذات الآخر... بعيداً عن الشروط التراجيدية التي نتكلم عنها». أنظر: محمود درويش المختلف الحقيقي، المرجع نفسه، ص. ١٩.

٤- itique du Rythme،Ibid"،p.١١٥

٥- أسئلة الشعر، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، د.ت.، ص.٣١٥.

٦- محمود درويش المختلف الحقيقي، مرجع سابق، ص.٣٨.

٧- في حوار مع الشاعر، أنظر: أخبار الأدب، عدد ٩ فبراير ١٩٩٧، ص.١١.

٨- Problémes de linguistique générale،cité،p.٢٥٩.

جماليات الانزياح اللغوي قراءة في «علبة الباندورا»(1) لأنيس الرافعي



عبد الرحمن التمارة *

1- تأمل أولي..

تعد اللغة عنصرا مهماً في تشكيل العمل الإبداعي، وتزداد أهميتها كلما انزاح بها المبدع عن «المعيار» وجرب نماذج لغوية تمنحه التميز والخصوصية. هكذا، يصير الانزياح اللغوي في القصة فعلا فنيا يؤسس لجمالية قصصية يمكن وصفها بـ«جمالية الخلخلة»، ما دام «ناموس اللغة يسمح بالابتعاد عن القالب الموضوع مما يسمى بالعرف في الاستعمال، فتكون الطاقة الإبداعية متولدة عما توقعه في نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا»(2)، مما يوحي بأن النص القصصي لا يتحقق وجوده الدلالي وكينونته الفنية باللغة المعيارية، بل بلغة تخرق المألوف والمتداول، وتؤسس لبنية دلالية خاصة، لأنه «مهما ظهر المعنى واضحا، فإن هذا المعنى الواضح ما هو إلا إحدى الخدع التي يتوسل بها النص لإخفاء «مجازيته» وإلا انعدمت أدبيته ولأصبح مجرد لغة تواصلية»(3)، يمنحنا هذا الكلام الوعي بأهمية الانزياح اللغوي في النص القصصي، أهمية تكمن في مستويين؛ الأول أساسه تدمير القصدية الدلالية وتفعيل آلية التأويل التي تقارب دلالة القصة وفق مبدأ البناء وليس مبدأ التعيين، والثاني قوامه التأكيد على اقتران أدبية النص القصصي بمدى «براعة» القاص في بناء لغة جديدة على أنقاض اللغة التواصلية العادية، وقد تكون كينونة المبدع مرهونة بهذه اللغة المعتمدة في بناء النص الإبداعي؛ حيث «يظل وجود المبدع رهين اللغة التي يتوسل بها ليرتاد عالم الكتابة»(4).

2- قبل الفتح..

يستقي الحديث عن الانزياح اللغوي داخل النص القصصي مشروعيته من الخلخلة الواضحة التي أحدثها عدة قصاصين في المكونات الفكرية والفنية التي تهندس القصة القصيرة، بما في ذلك اللغة التي تعد عنصرا بنائيا مهماً للنص الأدبي؛ حيث «إن اللغة هي وسيلة الأدب»(5)، مما يجعل الانزياح اللغوي جزءا من انزياح نوعي تعرفه الكتابة القصصية الراهنة مغربيا وعربيا، وهو ما يتطلب فعلا نقديا يلامس هذه الخلخلة، ويبني أبعادها ودلالاتها المضمرة والظاهرة. وينبني الحديث عن الانزياح اللغوي على رؤية تجعله عنصرا مهماً في العمل القصصي يؤسس لمبدأ تفاعل تواصلي بين المبدع والمتلقي؛ حيث الأول يؤسس الخرق ويبنيه، والثاني يفككه ويعيد بناءه من جديد عبر التأويل، مما يفضي بالضرورة إلى انبناء الانزياح اللغوي على لحظتين متعاقبتين هما «عرض الانزياح، ونفي الانزياح»(6). من هنا، فإن الحديث عن الانزياح اللغوي في مجموعة «علبة الباندورا» للقاص المغربي أنيس الرافعي يصير مقترنا -من زاوية منهجية- برصد مظاهر الانزياح كما «عرضها» المبدع، وبعده «نفي» هذه المظاهر بتأويل يبني الدلالة وفق نظرة تجعل النص القصصي متعالق العناصر الجمالية والدلالية، وتجعله مسكونا بـ«روح الإيجاب»(7) الدلالي التي يولدها تفاعل القارئ معه؛ حيث يغدو النص القصصي منفتحا على دلالات متنوعة، لأن النص الأدبي «لا يقدم نفسه بل يعاش من جديد كتجربة خاصة بالقارئ»(8).

2- اللغات على أشكالها تقع..

لم يعد التنوع اللغوي مقتصرا على النص الروائي، لأنه تنويع صار مميزا للنص القصصي الموسوم بخلفية تجريبية بناءة؛ حيث يصير النص القصصي ورشا مفتوحة لحوارية لغوية أساسها التعدد والاختلاف من جهة، والتجانس والتآلف من جهة ثانية. وبحكم تعدد الأشكال اللغوية في «علبة الباندورا»، فإننا سنقف عند نمطين لغويين -على سبيل التمثيل-، ونحاول رصد أبعادها الدالة، وهي:

-اللغة التصويرية:

تشغل هذه اللغة حيزا هاما في «العلبة»، وتؤسس نصيا لتنوع مجالات التصوير القصصي؛ حيث تتباين وتتعدد عناصر الوصف ومكوناته، نوعا ووضعا، فتلتقط اللغة الوصفية الإنسان والفضاء والبناء... كما تصور الحركة والفعل والحالة والتفاعل والمظهر.. إلخ. وإذا كانت هذه اللغة تحضر في النصوص القصصية

بناء على مبدأ التعالق الوظيفي والتكويني مع السرد، فإن المقاطع التصويرية، داخل القصص، انبنت على إبدالات لغوية جديدة مؤطرة بجماليات رمزية متنوعة. هكذا، تشتغل جمالية العجز وفق منطق رمزي غايته كشف عجز ذات التلفظ عن الحركة الحرة؛ يقول السارد: «وكنت أثناء اكتظاظي على نفسي بعضي ملتصق ببعضي بصمغ وهمي وعاجز، بشكل رهيب، على إنجاز أدنى حركة سواء إلى الأمام أم إلى الخلف»(ص٢٦). تعبر، هنا، جمالية العجز عن واقع إنساني مكبل بقيود متنوعة؛ بعضها قد يكون وليد الكينونة الخاصة، وبعضها تنتجه عناصر موازية للوجود الإنساني، فيصير الإنسان، بموجب ذلك، مثقلا بإكراهات نوعية، فتشل حركته، ويشعر بثقل جسده وضعف أدائه الحركي.

وتتولد جمالية الاستغراب والدهشة من اللغة الوصفية؛ حيث تصير ذات التلفظ مصورة وموصوفة بطريقة تعبر عن وضع غريب ومدهش، لأنها ذات تقرب المسرود له من وضعية غير مألوفة، سواء على مستوى الكينونة والتشكل، أم على مستوى الفعل والحركة: «..عندئذ ستدب الكهرباء فجأة في التلفاز المعطل لأبصر على الشاشة صورة رجل يتهندم بملابسي: يا للهول، هل أنا شبح؟ هل أنا رجل ميت؟ حقا إنني أبصرني وأنا أمامي أحدق إلي.. حقا أن أبصرني وأنا أمامي أحدق إلى وجهي الذي تأكله الديدان من كل ناحية ولا يكف عن الابتسام لي»(ص٧٢). إنها جمالية مؤطرة بقانون التقويم والنقد الذي يخضع له الإنسان في كينونته الثانية؛ حيث ترسم الأنا سيناريوهات محتملة لصورتها في عينها الخاصة، أو عيون «الغير»، بناء على مقولة المرآة. ويمكن القول، من منظور معرفي، إن المقطع السردي السابق يهجس بالرغبة في استجلاء مختلف المميزات النوعية للذات الإنسانية في لحظات «التورط» المختلفة التي يولدها «الضعف»، أي الذات الثانية المحكومة بسلطة القناع عن الذات «الأولى».

وتحضر جمالية التحول في «العلبة» حينما تغدو اللغة الوصفية أداة مناسبة لرسم سيناريو تحول سوريالي يتجرد بموجبه الإنسان من آدميته، ويعانق عالم الحيوانية أو الجماد، فيصير الفعل الحركي للإنسان متصلا بدينامية التقهقر، وليس بحركية الارتقاء: «فجأة وبكل مبالغة، يشرع في اقتلاع أعضائه عضوا فعضوا ويلقي بها كيفما اتفق على قارعة الطريق.. المرأة بعد أمتار يسيرة منه، يجمع ما تبقى منه –ساقيه طبعا- ويتحول إلى خروف»(٧٦). إنه مقطع سردي معبر عن الجذور اللاشعورية لتبديد الرتابة والملل في كينونة الإنسان، بناء على مبدأ التحول القائم على الانتقال بين وضعيات مختلفة، كما أنه مقطع دال على الصراع الأبدي بين الإنساني والحيواني، وبين الثقافي والطبيعي، من منطلق أن التحول الفانطاستيكي لذات الملفوظ في قصة «التحولات غير المعقولة للسيد «ريباخا»» عبر به من الإنسان إلى الخروف والقرد والحمار والشجرة.

وتقترن جمالية التمرد برغبة قوية في فضح المنطق النفعي وسلطة الرتابة وقانون المشابهة الذي يؤطر الوجود الإنساني الذي يصير خاضعا للبنية الذهنية المقترنة بسوء تدبير الفضاء وفق مقتضيات جمالية ودينامية واختلافية، مما ينجم عنه سيطرة قانون النمطية والرتابة المتولد عن بنية الثبات المتنوع: «الأبنية طاعنة في الجمود والتجاور الاعتباطي من دون قرابة واضحة كما لو كانت أجزاء منقسمة أو مقاطع غير مكتملة.. النوافذ والأبواب والمحلات والمقاهي وأكشاك الصحف ومخادع الهاتف موصدة على ذاتها بإحكام لا نظير له»(ص٨٢). فهل تستطيع الذات الخارجة من «داخلها» الجارح والمهزوز أن تجد راحتها في «الخارج»؟ في ارتباط بالمقطع السردي السابق، سيكون الجواب: لا لن تستطيع. فالاضطراب النفسي للذات الإنسانية، بناء على السياق الرمزي للقصة، لن يجد في «الخارج» ما يسعف في تجاوزه؛ لأنه «خارج» ينتج القلق والملل والرتابة، ويحسس الذات بوحدتها وعزلتها وتيهها، ويحرمها من اقتناص أي جمالية نوعية ومختلفة عن المألوف. من هنا تصير اللغة القصصية أداة مهمة لكشف ثنائية الداخل والخارج، بمستوياته الإنسانية وغير الإنسانية، انسجاما مع التصور القائل بأن: «القصة القصيرة هي لغة الكشف، هذا الكشف هو اللغة»(٩).

تقترن جمالية التمرد برغبة قوية في فضح المنطق النفعي وسلطة الرتابة وقانون المشابهة

-اللغة الميتاقصصية:

تضمر هذه اللغة تصورا ذاتيا للنص القصصي من عدة زوايا؛ التلقي والإنتاج، والبناء والتشكيل، وتفاعل المكونات القصصية نصيا.. إلخ. وهي لغة تبني القصة وفق جماليات متنوعة، أهمها «جمالية الانتهاك»؛ حيث تصير لغة القصة عنصرا ينتهك التقاليد التي أرهقها التداول في المنجز القصصي التقليدي، لأن السارد يدرج لغة النقد في بنية النص القصصي. وتكتسي هذه الجمالية بعدا توجيهيا لفعل التلقي؛ تلقي نص قصصي تجريبي ينسجم مع تنبه «نوفاليس» إلى أننا «لم نعد نعيش في العصر الذي تسيطر فيه الأشكال المقبولة عالميا»(١٠)، فيخلخل النص القصصي، بموجب ذلك، مبدأ الانسياب السردي المفضي «للنوم» أمام المحكي القصصي، ويبني بدله نصا يلح على «يقظة» القارئ، لأن التدقيق في متابعة «أحداث» النص رهين بالقبض على مضمراته الجمالية: «وكما يجب أن يحدث فيما بعد حسب رسيمة الحبكة، كان ثمة وازع جمالي ملح وملتبس سوف يستدرجك تدريجيا وسيدفعك خلسة لتكرس لها نظرك وتعيث فيها تحديقا»(ص١٢٧).

وتنبثق عن اللغة الميتاقصصية كل من جماليتي التمرد والتجاوز؛ في الجمالية الأولى تصير اللغة النقدية داخل نسق التخييل القصصي مقترنة بالتمرد على اللغة المغرقة في ظلال الواقعية، مما جعل التمرد فعلا ديناميا مولدا للغة قوامها الانحراف عن المعيار الجامد: «وحرصا منك على إطعام التخييل ببعض أو بكل المبالغات القادرة على الفتك بالميراث الثقيل للواقعية، لنقل إنهم كانوا..»(ص١٣٧). وفي الجمالية الثانية يتصل التجاوز بالتنبيه إلى أهمية «قصة ما بعد السرد»؛ سواء على مستوى «هويتها» النوعية، أم على مستوى

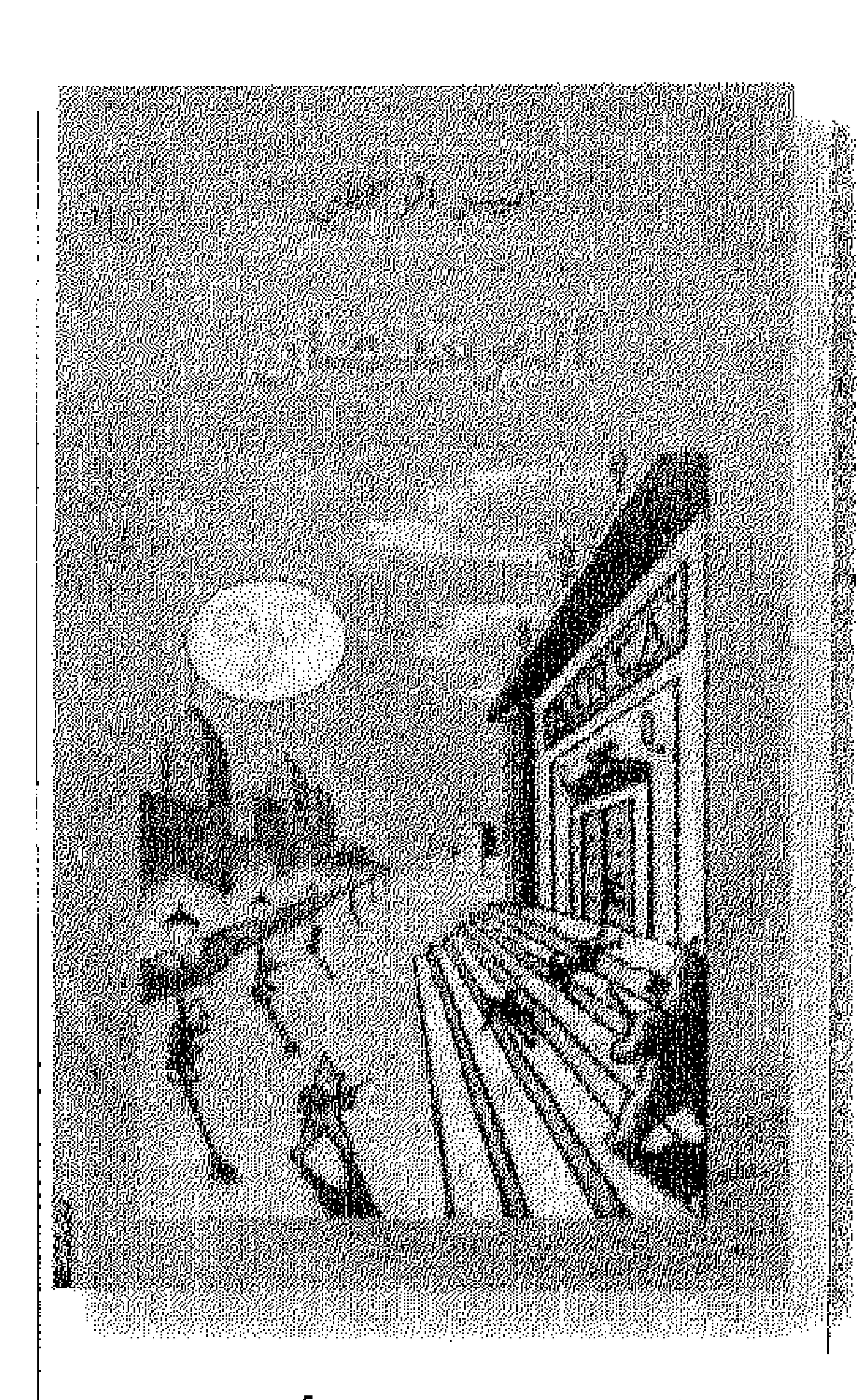
الاشتراطات الجمالية التي تحكمها، بحكم تشكلها وفق «قانون» المغايرة والاختلاف مع غيرها: «وطبعا -وكما هو ضروري لديكور قصصي بالغ التجريب يدعي بوقاحة أنه يندرج ضمن خانة «ما بعد السرد»-: فقد كان ثمة -أيضا- دخان كثيف وسعال جيد»(ص١٢٦).

وتوَلِّدُ اللغة الميتاقصصية جمالية التوجيه؛ فأمام نص قصصي ينتهك «الشكل» المألوف، تشتغل لغة نقدية قوامها تعين المحافل السردية وتبرز اختلافاتها النوعية، وذلك ما يساعد على «إرشاد» القارئ صوب التباين الذي يحدثه التضمين والتوالد القصصي، مما يجعل النص القصصي ثنائي البناء؛ الاستهلال أو الختم القصصي، والمحكي القصصي الإطار: «ثم تبدأ القصة التي ستقرأون الآن»(ص ٣١)، «ثم عادت الأمور إلى سابق بساطتها لتنتهي القصة التي انتهيتم من قراءتها الآن»(ص٣٦). ويمكن إدراج الانشغال باللغة الميتاقصصية في المتخيل القصصي ضمن «الجمالية الإنتاجية»؛ حيث تظهر الذات الكاتبة مشغولة بإنتاج لغة قصصية ذات «ماركة» جديدة وخاصة، ومؤسسة لكتابة نوعية، ومتجاوزة اللغة الإبداعية المتداولة باستمرار، لأن «الكاتب الذي لا يجري تجارب على اللغة هو كاتب سيئ بشكل عام»(١١) على حد قول «خوليو كورتزار».

٣- لك واسع النحت والصفات..

وفي مستوى آخر، يتجلى الانزياح اللغوي داخل قصص «علبة الباندورا» في عنصرين مهمين؛ الأول يخص المفردات اللغوية في تشكلها الفردي العمودي حيث يتم الخرق على مستوى الصياغة، أما الثاني فيهم المفردات اللغوية في بنائها العلائقي الأفقي فيتم الخرق على مستوى العلاقات الإسنادية.

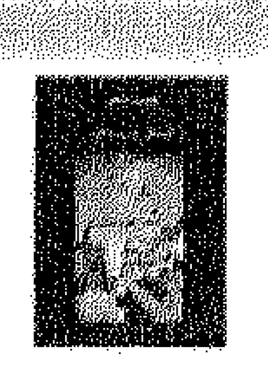
وتتضح معالم العنصر اللغوي الأول في الانزياح اللغوي المتمد إلى تشكيل مفردات لغوية تحكمها جمالية الإدهاش الناجمة عن إنتاجية لغوية ولود، ألم يقل القاص أوجستو روباسطوس «يجب العثور على لغة جديدة»(١٢)؟ ويمكننا التمثيل لذلك بثلاثة نماذج لغوية، الأول يظهر في مفردة «التراغم» الدالة في نسق القصة على فعل الإرغام المتبادل بين الذات وضعفها في إشارة رمزية إلى المسافة الفاصلة بين القيام بالشيء على



سبيل الإكراه، وبين جعل الأداء الوظيفي للذات خاضعا لمنطق جلدها بإجبار مضاعف؛ حيث تبدو الذات محكومة بمنطق النزاع بين فكرتين منطلقهما جذر واحد، مما يحين رمزية الاختلال المتصل بالتفكير لدى الكائن البشري، وبتضارب أفكاره جراء الاحتكام لسلطة الحواس والمشاعر والغرائز والطقوس والمظاهر الرامية وضع الذات في إطار التنميط الرتيب للحياة بامتداداتها المتنوعة والمختلفة: «كنت أرغمه على الاستلقاء... كان يرغمني على الوقوف أمام المرآة ساكنا... كنت أرغمه بطريقة بوليسية على الحليب بدل عصير الليمون...، كان يرغمني على السير بخطوات مرتبة...، كان يرغمني بلا رحمة على اجترار تلك الدروس البئيسة...» (ص٢٠، ٢١، ٢٢). ويتجلى النموذج اللغوي الثاني في مفردة «التبرمل»، ويتضح الثالث في مفردة «التراتل». وينبني السياق القصصي المفضي لنحت الكلمة الثانية/التبرمل على جمالية الاستبطان، وذلك عبر إبراز سعة الضيق الممتدة لكل إنسان يعيش «حالة كابوسية»؛ سواء أكانت حلما خانقا ومرهقا، أم حياة مثقلة بإكراهات فجائية تجعله قلقا وتائها ومضطربا. أما الكلمة الثالثة/التراتل فجاءت في سياق قصصي مؤطر بجمالية الكشف؛ كشف الانتقال النوعي للإنسان من المستوى القيمي المفضي لتأسيس علاقات بهية مع غيره أساسها «خيوط» الإنسانية النبيلة، إلى المستوى الوضيع القائم على فقدان القيم الإنسانية العليا كلما وجد نفسه في هذا العالم المعقد التركيب.

وتبرز معالم العنصر اللغوي الثاني في توصيفات نوعية يحكمها التجاور اللغوي، وتؤطرها جمالية الغرابة والسخرية. وهو عنصر لغوي كثيف الحضور في «العلبة»، لكن الاحتكام إلى مبدأ التمثيل يجعلنا نقف عند نماذج محددة، لنكشف الجماليات الدلالية المؤطرة لها.

يظهر هذا العنصر بدءا بالملفوظ السردي التالي: «طبعا، سوف يسقط كاملا في قلق فصيح وستصل حواسه الخمسة باكرا إلى شفير الدهشة»(ص٨٠). إن إسناد الفصاحة للقلق، ووَسْمَ الحواس بالحركية عبر فعل السيرورة «ستصل»، وتمييز الدهشة بالشفير، يمكن إدراجه ضمن جمالية الفائض الوصفي الذي يهدف تعميق الوعي بالذات التي تعيش مأساة نفسية عميقة ووضعا فكريا مضطربا اختلت فيه وظائف الحواس، ووصل القلق مداه وعكست الحيرة والدهشة القوية تأثرا عميقا للذات الساردة. كما يمكن إدراجه في سياق جمالية الدهشة التي تستهدف تنبيه القارئ إلى أنه أمام ترسانة لغوية جديدة تحاول الحسم مع توصيفات «البلاغة الواضحة».



مرورا بملفوظ آخر: «ما رأيته في مستوى طولي لا يقبل الدحض، كان بابا خلفيا شبه موصد تتسلل من فرجته الموارية حزمة ضوء خشنة تجرح العتمة.. كان ثمة ساعة حائطية تجهش بالواحدة صباحا.. تجاورها فيما يشبه صداقة غير معلنة صورة فوطوغرافية بالألوان لامرأة عجفاء تشهر ابتسامة سمينة جدا لا تجدر تماما بزوجة منتهية الصلاحية»(ص٩٦). إنه مقطع سردي مليء بعلاقات إسنادية تفجر التوصيفات المألوفة وتخرقها؛ فهذه «حزمة ضوء خشنة»، وتلك ساعة مؤنسنة تطفر الدموع من عقاربها، وتلك ابتسامة تعاني من السمنة. إنها علاقات إسنادية تؤطرها جمالية التشييد؛ حيث يصير النص القصصي فضاء لبناء علاقات لغوية مليئة بدلالات وإيحاءات جديدة فرضها السياق القصصي، فيغدو النص القصصي فضاء لنسف العلاقات اللغوية المبنية وفق منطق التطابق المرجعي، لأن «التجريب القصصي يحرر نفسه من المراجع الثابتة»(١٣)

وصولا إلى الملفوظ الموالي: «وبالطبع، كل هذا «البرشمان» لن يكون مجديا،

إذا لم تدرج في جدول أعمال التخيل النقطة المتعلقة بضرورة ضخ الكثير من الصحو والموسيقى القادرين على البطش بحواسي الآيلة للنعاس»(ص١٣٢). مقطع يمكن إدراجه ضمن جمالية البناء النقدي؛ ونقصد به بناء تصور نقدي قادر على إدراك خصوصيات الكتابة القصصية القائمة على تقنية «البرشمان»، بوصفه تقنية مرهون إدراكها، على الأقل، بعنصرين مهمين، الأول يستبعد «واقعية» الحدث، أو مطابقته لمرجعية ما، لأن النص القصصي في جوهره الفني يقوم على التخييل. والثاني يستحضر الكاتب والقارئ النوعي في تشغيل تلك التقنية؛ أي الكاتب الذي يستنفر عُدَّةً معرفية خاصة لبناء نص قصصي قائم على «تقنيات وجماليات «التخلاف»» (ص١١٣)، والقارئ الذي يفعل حواسه وعقله كي يقارب بعمق فني وفكري ما توحي به تلك التقنيات والجماليات.

٤- الشعر يدنس «العقيدة» القصصية..

تعد اللغة الشعرية جزءا من التنويع اللغوي داخل مجموعة «علبة الباندورا»، لكن بحكم هيمنة هذا النوع اللغوي نفرد له محورا خاصا. وتتجلى معالم اللغة الشعرية في مستويين، الأول يخص المحمولات الدلالية المبنية وفق رؤية رمزية؛ تجعل النص القصصي يتجاوز اللغة السردية المسندة بتعبير واضح، تكمن دلالته في رمزية النسق النصي، صوب لغة قصصية مثقلة بالرمز والإيحاء، يمكن إدراجها ضمن «شعرية الموضوع القصصي». والمستوى الثاني يهم البناء اللغوي المتسم بخصوصيات شعرية، ويمكن رصد، على سبيل التمثيل، خاصيتين لغويتين لتأكيد شعرية اللغة القصصية: الإيحاء القصصي، والتكرار الإيقاعي.

-الإيحاء القصصي:

تحكم هذا المكون جمالية الإزاحة؛ حيث تتراجع اللغة القصصية المباشرة أمام سلطة الرمز، فيغدو النص القصصي بناء لغويا مشفرا ومنفتحا على مسارات تدليل متنوعة، يقول السارد في قصة «عندما أصبح السيد «ريباخا» قاتلا»: «هكذا كررتها لك بصوت مرتفع داخل هذا الحلم الكريه.. لتضع حدا لصرير الرغبة الدموية التي اهتزت في صدري كأرجوحة تروح وتجيء.. تجيء وتروح.. لتفك الاشتباك اليابس للأصابع



التي خنقته بإسراف ودون رحمة على الإطلاق.. لتخمد الأنفاس اللاهثة للمنشار الكهربائي الحاسم الذي قطع أوصاله إربا فإربا.. لتدس في زاوية غابرة السكين الفادح.. ولتمسك بفظاظة اليد الآثمة..»(ص٦٩-٧٠). إنه عبث بالطابع المباشر للغة، واعتناء خاص ببناء المقطع السردي؛ فاللغة الإيحائية صارت أداة جمالية تعبر عن كابوسية الحلم عبر بناء دلالي منفتح على الدهشة والغرابة، فتبدو مركزية اللغة، هنا، نابعة من قدرتها على خلق أنساق دلالية مضمرة يمكن ربطها بمقولات القلق والضجر والاستغراب والخوف.. وكل المقولات التي تتولد جراء الانفتاح على حياة مثقلة بفداحات تدمير الكائن البشري.

ويتعمق إيحاء اللغة القصصية بالانفتاح على شعرية التداعي؛ حيث يصير المتخيل القصصي مبنيا بلغة شاعرية تستحضر من خلالها الذات الساردة ماضيها عبر بلاغة التداعي، جاء في قصة «ملاحظات حول الصور الفوطوغرافية»: «أنا بالأبيض والأسود ذا وجهي. وجهي محفوف بسنوات عمري الخمس. وسنوات عمري الخمس على عاتق نظرة جدتي. ونظرة جدتي تثابر على الحنان الزائد. والحنان الزائد يجعلني أسرف في انتهاك حرمة الصورة. وحرمة الصورة تأخذني إلى سنة تحديق عميقة. وسنة التحديق العميقة تنطلق بي بغتة..»(ص١٢٣). تمارس الذات الساردة، عبر التداعي اللغوي، بلاغة التأمل في ماضيها المفارق للحظتها الراهنة، فكانت شعرية التداعي قادرة على رسم نظام العلاقات والسلوكات والأفعال التي تؤطر الذات الطفلية في بداية تشكل كينونتها الخاصة والنوعية.

وتشتغل ضمن القصة السابقة نفسها لغة شاعرية مؤطرة بجمالية التأمل؛ حيث الذات الساردة تعبر عن دواخلها ومشاعرها جراء انفتاحها على ماضيها المنصرم وما يتفاعل «خارج» ذاتها، وذلك عبر لغة شاعرية قوامها التأمل في ثنائية الغياب والحضور والداخل والخارج: «ذا وجهي أنا مصاب على نحو بالغ بامرأة أينما ولى شرط قلبي شطر وجد سطر وجهها. إذن، صحيح تماما أن الغياب يكون أحيانا ظلا للحضور. وليس صحيحا على الإطلاق، أن السنوات السبع المنصرمة كانت كافية لإغلاق الماضي. لتبنيج الشوق. لعرقلة المشاعر. لتدويخ الرجفة. لفك أسنان الرغبة. ولتلفيف هذا الجرح المخيط بطريقة سافلة»(ص١٢٢). إنها استعارات قصصية تفتح المتخيل على جمالية التأمل في «الواقع» العاطفي المنفتح على القلق والتيه جراء تدمير الألفة الناجمة عن غياب «المرأة»، وعلى التأمل في الدينامية الزمنية التي توحي بالتطور المؤسس ببلاغة الاختلاف بين الأزمنة، لكن في الآن نفسه، ببلاغة التضايف والتداخل بين الأزمنة عبر الذات الإنسانة من خلال مكون الذاكرة.

-التكرار الإيقاعي:

تبني اللغة القصصية، عبر هذا المكون، عالما سرديا قوامه الحركية الإيقاعية؛ حيث تنتهك اللغة القصصية الموسومة بخاصية التكرار الإيقاعي صمت القصة، وتشيد حركية قصصية قائمة على دينامية موسيقية وإيقاعية، يقول السارد في مقطع قصصي مليء بشعرية التكرار الدالة على الفقدان والأمل: «متى؟.. زندك الممشوق.. المشنوق.. المرشوق.. متى؟.. غنجك الذي طالما طاااااال ما قضمني بشفاه نمر.. متى؟.. صوتك المصفر بمحاذاة الأسلاك الشائكة لأعصابي..متى؟..ما؟.. مات؟.. مات..؟..آ؟ فمتى الجحيم يا عزيزتي؟ فمتى النسيان؟» (ص١٢٢). إنه مقطع تحكمه جمالية إيقاعية منفتحة على الصراخ والتوجع؛ حيث تتوس اللغة بين التكرار الإيقاعي المؤطر بأمل التحول الزمني (متى)، وبين التجنيس والتوازن الصوتيين كما يظهر في أنماط متنوعة

ومختلفة (زندك/غنجك/صوتك، متى/مات، الممشوق/المشنوق/المرشوق..) تعمق الدينامية الإيقاعية والموسيقية للنص القصصي.

وتتقوى الجمالية الموسيقية في قصص «علبة الباندورا» حينما يتخذ التكرار شكلا خاصا، يمكننا تسميته بـ«التكرار التناظري»؛ حيث يصير المقطع السردي مقلوبا في صيغة ثانية تعكس وضعه البنائي والدلالي الأول، مما يقوي جمالية الصعود والنزول عبر بناء هرمي دلالي وفني، يقول السارد في قصة «رنين في رأس «السيد ريباخا»»(١٤): «...ويدي الغامضة التي لم تكن تلوح لها بما يشبه الجحود:

آه، من المقهى الصغير
والشارع الطويل
والمصطبة الإسمنتية
وحافلة المحطة الطرقية.

...ويدها الواضحة كانت تلوح لي بما يشبه الرجاء:

آه، من حافلة المحطة الطرقية
والمصطبة الإسمنتية
والشارع الطويل
والمقهى الصغير» (ص٦٦).

يشيد التكرار، هنا، جمالية القلب؛ حيث يبدو التعارض قائما بين الذات الأنثوية والذكورية المدمجة في الخطاب المكرر، مما يوحي بانقلاب العلاقة بينهما وبداية الاختلاف بين الذاتين مما أدى إلى انفصالهما.

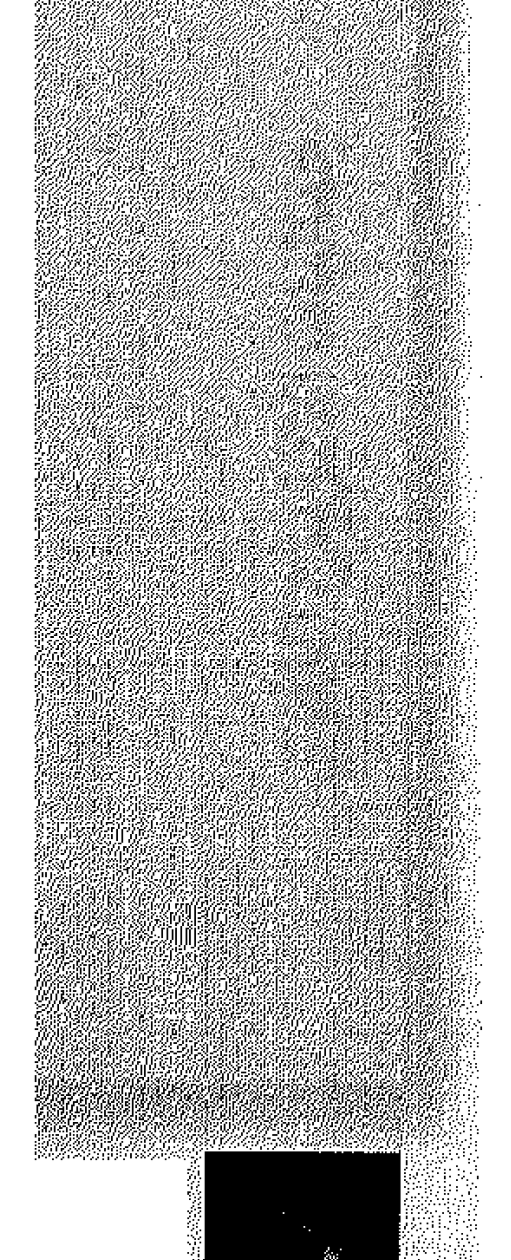
ويتخذ التكرار الإيقاعي ملمحا آخر، يتجلى في جمالية الكثافة والتنويع؛ حيث تتقوى إيقاعية القصة، لينتهك أسلوب التكرار البنيات اللغوية المتأسسة على بلاغة الانسياب السردي الصامت والساكن، ويبني بدلها إيقاعا قصصيا تؤسسه جمالية الحركة والصوت: «وجوه كثيرة. كثيرة الوجوه. وجوه عرفتها جيدا أو ظننت. وجوه عرفتها قليلا. وجوه لم أجشم نفسي عناء معرفتها بالمرة. وجوه بلا حساب. بلا حساب وجوهها. وجوه لم تعرفني جيدا كما يجب. وجوه عرفتني باقتصاد مخل. ووجوه لم أرد أن تجشم نفسها عناء معرفتي ولو مرة..» (ص١٢١). تعبر استعارة الوجه عن نظام العلاقات التي تؤسسها ذات التلفظ، ومنها الذات الإنسانية عموما، مع غيرها، باعتبارها علاقة محكومة بالاختلاف والتعدد والتنوع والسطحية والعمق؛ مما يعبر عن عمق التركيبة البشرية التي تظل مستعصية على الفهم حينا، وعلى رفضها أو قبولها الآخر والتواصل معه، وهو ما تتغنى به الذات الساردة عبر بلاغة التكرار.

تُعبِّر المكونات السابقة لشعرية اللغة القصصية عن خرق للنقاء الأجناسي للقصة القصيرة، لأن الانشغال بشعرية القصة محكوم برؤية فنية وفكرية أساسها جماليتي الإدماج والترميز؛ حيث إن الجمالية الأولى يؤطرها تضايف الشعر والقصة في بناء فني يخلخل مبدأ الأفضلية والقطيعة، ويدعم مبدأ «التعايش» والتداخل بين الأجناس الأدبية. أما الجمالية الثانية فتحكمها الرغبة في بناء نص قصصي يتجاوز قانون «التنويم» الذي تمارسه القصة بحكاياتها التقليدية، فتصير لغة القصة «ملغومة» تجعل المتخيل القصصي مضاعف الترميز، لأنها لغة خضعت للتطويع و«الترشيد» الذي تقتضيه الكتابة القصصية التجريبية.

-قبل الإغلاق..

يمكننا القول إن الانزياح اللغوي -إضافة إلى جماليات أخرى- الذي يسم المجموعة القصصية «علبة الباندورا» للقاص المغربي أنيس الرافعي يعد استجابة فنية وفكرية لنمط إبداعي ينبني على التجريب، وهو انزياح تؤطره ثلاث جماليات كبرى؛ الجمالية الأولى قوامها المغايرة والاختلاف، حيث لغة القصة التجريبية تمتاز بلغتها المختلفة نوعيا ودلاليا عن لغة القصة التقليدية؛ سواء على مستوى الصياغة، أم على مستوى التوصيف والعلاقات الإسنادية. والجمالية الثانية أساسها الترحيل والإدماج؛ حيث تُبْنَى اللغة القصصية وفق قانون تطعيم لغة القصة بلغات مُرحَّلة من أجناس وأشكال تعبيرية أخرى كالشعر والنقد والسينما... إلخ. والجمالية الثالثة محورها الإرشاد والتنبيه؛ تنبيه المتلقي إلى ضرورة التخلص من ثقل «البلاغة الواضحة» أثناء التعامل مع لغة قصة «ما بعد الحداثة»، بوصفها قصة تحمل في ذاتها «بلاغتها» الخاصة والجديدة والنوعية و«الغامضة». من هنا، فجمالية الانزياح اللغوي تجعل لغة قصص «علبة الباندورا» مبنينة وفق منطق الخلخلة والتمرد والخرق.. وكل ما يساهم في انتهاك اللغة المطمئنة والهادئة.

• كاتب من المغرب



الهوامش

- – أنيس الرافعي، علبة الباندورا، متتاليات ما بعد سردية، الشاطئ الثالث، ٤، طبعة ثانية تجميعية، ٢٠٠٧. وأرقام الصفحات داخل المجموعة التي لا تحيل على الهوامش هي أرقام صفحات المجموعة. كما أننا سنشير في التحليل إلى مجموعة «علبة الباندورا»، أحيانا، باسم «العلبة».
- ٢ – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة ، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص: ٤١.
- ٣ – د. محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة بالمغرب، منشورات المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص: ٢٣٤.
- ٤ – محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٨.
- ٥ – ورد ضمن: اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص: ٣٠.
- ٦ – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص: ١٩٤.
- ٧– يرى كوهن أن الشعر رغم إفراطه أحيانا في الانزياح اللغوي فإنه ليس مسكونا بـ«روح السلب»، المرجع السابق، ص: ١٩٤. وهي فكرة يمكن سحبها على القصة القصيرة التي تخرق الكثير من «الثوابت» اللغوية.
- ٨ – د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص: ٧٨.
- ٩ – عبد الله العروي، ضمن: محمد الداهي، عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، حوار، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص: ٣٥.
- ٠ – أورده، تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص: ٢٠.
- ١ – ورد في حوار مع "خوليو كورتزار" منشور بمجلة الكرمل، العدد ٢، صيف ١٩٨١، ص: ٢٥١.
- ٢ – أوجستو رواباسطوس، حكى حكاية، قصص قصيرة، ترجمة: أحمد حسان، مكتبة مدبولي، القاهرة، دون تاريخ، ص: ٧١.
- ٣ – إلياس خوري، ملاحظات حول الكتابة القصصية، ضمن: دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص: ٥٨.
- ١٤ – وقد جاء هذا العنوان مشفوعا بعنوان فرعي هو: قصة – قصيدة نثر، مما يؤكد الخلفية الشاعرية في البناء القصصي.

الجمهور يُضلّل أحياناً:

"بوشكاش"... نهاية كذبة سينمائية

أحمد طمليه *


الأصل في الكوميديا ترسيخ نموذج لشخصية كوميدية تدور في آفاق ومواقف مختلفة، وأن يؤدي هذا التفاعل والاحتكاك بين الشخصية والموقف إلى مفارقات تسهم في إضحاك الجمهور، هكذا فعلت استوديوهات هوليوود في ترسيخ نموذج الشخصية الكوميدية من خلال شخصية الممثل «جيم كاري»، وقبل ذلك «مستر بين»، فالشخصية واحدة، مرسومة بعناية، ساذجة وبلهاء، تتداخل فيها المفارقات والتناقضات ما بين الشجاعة والجبن، والقدرات الجسدية الاستثنائية أحياناً وانعدامها في أحيان أخرى، والتصرف دائما على نحو غير متوقع. ولا يمكن للشخصية وحدها أن تضحك الناس إلا إذا اقترنت بموقف قائم على المفارقات المثيرة، وإلا فإن الكوميديا تصبح تهريجاً، والسخرية تتحول إلى مسخرة، والنكتة تكون بايخة، والمسألة برمتها تصبح مجرد إسفاف.

الإسفاف، ونرجسية النجم الذي يريد أن يتدخل في كل كبيرة وصغيرة ملغياً تأثير الطاقم الذي يعمل معه، هما العنوان الذي يمكن أن يلخص فيلم «محمد سعد» الأخير «بوشكاش» من إخراج احمد يسري، وتأليف «احمد فهمي»، وتمثيل زينة، عزت أبو عوف واحمد راتب، فانعدام الرؤيا الإخراجية واضح، لدرجة أن المخرج فقد القدرة على التعامل مع شخصيته فبدل أن يقدمها على نحو ساخر، قدمها على نحو مبتذل يترفع المشاهد الذي يحترم نفسه عن متابعتها، أما السيناريو فحدث ولا حرج عن ركاكته، فيما بدت الحبكة مفتعلة غير مقنعة.

تدور أحداث فيلم «بوشكاش» حول حارس مرمى فاشل دون أن نعرف سبب فشله، لكنه في إحدى المباريات بالقارة الأفريقية وبعدما يتسبب في هزيمة فريقه يهديه زعيم قبيلة «سلسلة» سحرية، تجلب له الحظ فيتحول لسمسار لاعبين مشهور، ويتعامل مع مؤسسة ضخمة لرجل أعمال يوفر له الملايين لشراء اللاعبين حتى من لا يستحقون دفع أية أموال، في الوقت نفسه تطارد مذيعة شابة (زينة) رجل الأعمال وتشكك في نوايا قيامه بإنشاء مستشفيات خيرية في وقت قياسي، قبل أن تضيع «السلسلة» من «بوشكاش» فيطارد المذيعة للحصول عليها ويكتشف ان رجل الأعمال يسرق مادة من مخ الغلابى ويبيعها للقادرين، فيخطط للإطاحة به.

من المتعذر الإمعان بالحديث أكثر عن حبكة الفيلم، ذلك أن الكتابة بهذه الحالة تصبح بحد ذاتها ساذجة طالما أنه لا شيء يكتب عنه، بل لا حبكة أو قصة يمكن أن ترويها، فالفيلم عبارة عن «قفشات» «ونكات» ومواقف غير مترابطة الهدف منها إضحاك الجمهور.

وعملية الإضحاك هذه تتم بمعزل عن سياق الفيلم، بمعنى أن الكوميديا ليست قائمة على موقف، وعندما تكون أمام كوميديا بلا سياق، أي بلا قصة، أو حبكة، تتحول الكوميديا بهذه الحالة إلى «اسكتشات» قد تضحك على بعضها ولكن هذا لا يعني أبداً



أنك أمام فيلم سينمائي كوميدي، مما يجعلها ركيكة أقرب إلى التهريج، وفي هذه الحالة يحق لك أن تسأل عن ما تم خطه على الورق، والتعبير عنه في السيناريو، ليقال أن هذا نص.

لنأخذ «نكتة» من فيلم «بوشكاش» على سبيل المثال: بوشكاش (محمد سعد) ينظر إلى فتاته (زينة) ويتخيل كيف يمكن له أن يسرق منها السلسلة، وهنا تتنوع الصور، ومحاولات الإضحاك، ولكن هذه المشاهد في نهاية المطاف خارج سياق الفيلم، أي لا علاقة لها بالفيلم، ويمكن لـ محمد سعد أن يصور «وصلة» متكاملة من مثل هذه «النكات» ويبيعها عبر قرص الفيديو، أو حتى يعرضها في دور السينما، شريطة أن لا يقحم معه مخرج، ومؤلف، وطاقم عمل للإيحاء أنه يقدم فيلماً سينمائياً. نكتة أخرى، يطلب فيها بوشكاش من فتاته أن تخلع نظارتها، ويتغزل بما يمكن أن تكون عليه عيناها، ليتبين بعد خلع النظارة أن البنت لا ترى، أي أنها بدون نظارة تفقد البصر، فيحاول محمد سعد أن يسحب الضحكة من أفواهنا رغماً عنا.

هذه أمثلة لـ «نكات» لا علاقة لها إطلاقا بسياق الفيلم، وهذا ما يمس المشهد ومن يضحك على المشهد، باعتباره استغباء، أو «ضحكاً على الذقون» أو «استهبالاً»، فعلى المشهد مهما تمادى بعبثه أن يظل على تماس مع واقعيته حتى تأخذ الكوميديا مداها. وهنا أشير إلى فيلم «كذاب» للممثل الأمريكي جيم كاري، فالرجل يعمل محامياً، وهو دائم الكذب، لا يستطيع أن ينطق كلمة صادقة، وذات مساء، وفي حفلة خاصة في عيد ميلاد ابنته الصغيرة، تتمنى البنت أن لا يكذب والدها ثانية وتتحقق أمنيتها. وفي اليوم التالي، وأثناء انعقاد جلسة محكمة مهمة، يكون على الوالد المحامي أن يكذب كي ينقذ موكلته من ورطة، يكتشف أنه غير قادر على الكذب، وهنا تتجلى المفارقات المثيرة للضحك ليس على تعبيرات الممثل أثناء اكتشافه عجزه عن الكذب فحسب، بل على الموقف برمته، وهذا ما يسمى كوميديا الموقف التي تحتاج من أصحابها إلى جهد وذكاء، وقدرة على التقاط نبض الجمهور بشفافية عالية.



غير أن أهمية الكتابة عن فيلم «بوشكاش» تكمن في رصد ما آلت إليه الكوميديا المصرية التي ازدهرت لعقود، أيام ما



Cinema Cinema

كانت الابتسامة ترتسم على الشفاه قبل حتى أن يبدأ العرض، ولكن المتابع للعقدين الأخيرين يلاحظ غياب الممثل القادر على ملء الفراغ، وذلك بعد أن غلبت السذاجة والركاكة على كوميديا الموقف، فبات ما يعرض إسفافاً وابتذالاً، يثير الشفقة ولا يثير الضحك ، هذا ما جرى ويجري مع جميع ممثلي الكوميديا الصاعدين، وهو ما يتكرر مع «محمد سعد» بعد أن قدم تباشير نجاح للإيرادات من خلال فيلمه الأول «اللمبي» الذي شكل مفاجأة من حيث الإيرادات والإقبال الجماهيري، فاتجهت نحوه آلات الإنتاج السينمائي بغية استثماره أو «حلبه» على أكمل وجه، وفي العام الذي يلي قدم «اللي بالي بالك» أو «اللمبي» الجزء الثاني، ثم «بوحة» ثم «عوكل» ثم «كركر»، ويبدو أن من ينزلق في الإسفاف لا يمكنه أن يتوقف، فعلى الرغم من أن الشخصية التي قدمها محمد سعد في أفلامه واحدة، لا تخرج عن إطار شخصية «اللمبي» إلا أن العناية في تقديم هذه الشخصية تفاوتت من فيلم إلى فيلم، أو بالأحرى انحدر المستوى من فيلم إلى فيلم، فإذا كان «اللمبي» كان «لمبيا» في جزئه الأول ومقنعاً إلى حد ما طالما أن الفيلم لم يعتمد على حبكة أو خيط درامي بقدر ما اعتمد على اسكتشات متقطعة، فإن «اللمبي» تورط في «بوشكاش» بعد أن أحيط بطاقم عمل يفتقد الحد الأدنى من الشفافية، سواء على صعيد المؤلف الذي لا أدري بالضبط ما الذي كتبه على الورق، حتى ينعت نفسه بصفة مؤلف، فلا نص بقدر ما يوجد هلوسات، أو على صعيد المخرج الذي كان غائباً تماماً، أو على صعيد بقية أفراد طاقم العمل الذين تحولوا إلى دمًى تحركها أصابع خفية حول البطل النجم، وكل ذلك بسبب نرجسية الممثل النجم الذي يعتقد أنه هو الأدرى في كيفية إضحاك الجماهير.

ولكن، وعلى الرغم من كل ما قيل ويقال عن هذا الفيلم، من حيث اعتذار بطلته الأولى الممثلة اللبنانية «نور» عن استكمال تصويره فتمت الاستعانة بالممثلة «زينة» لتحل محلها، ثم اعتذار يوسف شعبان عن متابعة التصوير فجيء بالممثل أحمد راتب، ثم اعتذر المخرج عمرو عرفه فجيء بالمخرج أحمد يسري ، ثم ما سمعناه عن اعتداء الممثل محمد سعد بالضرب على مساعد المخرج لكونه أراد أن يتدخل في المونتاج. على الرغم من كل ما سمعناه أثناء تصوير الفيلم، وما شاهدناه بالفيلم من انحدار في المستوى، إلا أن «بوشكاش» حقق ويحقق إيرادات عالية، كما أن محمد سعد نفسه تعدت إيرادات أفلامه الأربعة الأخيرة المائة مليون جنيه. الأمر الذي يدل على وجود أسباب تسهم في نجاح مثل هذه النوعية من الأفلام على هذا النحو غير المسبوق. فما هي هذه الأسباب؟

لعل الحديث عن هذا الجانب يقتضي العودة إلى عام ١٩٩٧، بحدوث المفاجأة / القنبلة بظهور فيلم «اسماعيلية رايح جاي» بطولة محمد هنيدي والمطرب محمد فؤاد،

وإخراج كريم ضياء الدين. ومشكلة هذا الفيلم أنه حقق إيرادات غير مسبوقة في تاريخ السينما المصرية، رغم أنه ساقط فنياً، ولا قيمة إبداعية له تذكر، حتى أن الممثل نور الشريف ربط الانحدار الذي شهدته السينما المصرية بهذا الفيلم حين اعتبر أن أزمة السينما المصرية بدأت مع الإيرادات الضخمة التي حققها هذا الفيلم وقال، أنه «كان مقدمة لظهور موجة كبيرة من الأفلام التي اندفعت بنفس الاتجاه بقصد تحقيق الأرباح المادية فقط، ودفعت هذه الموجة عدداً كبيراً من المؤلفين والمخرجين المحترمين إلى الابتعاد عن الأضواء».

إضافة إلى تدهور المستوى الفني الذي تسبب به هذا الفيلم، فقد قدم مثالاً للأفلام التي يمكن أن تحصد الأموال، فكانت أغلب الأفلام التي ظهرت من بعده تدور في الأفق نفسه تقريباً من حيث الاعتماد على مطرب، وشيء من الكوميديا، وقصة حب سطحية، ورغم أن هذه الأفلام لم تحقق جميعها الدرجة نفسها من النجاح، أو لم تصل إلى النجاح الجماهيري الذي حققه «إسماعيلية رايح جاي» إلا أن المنتجين ظلوا يبحثون عن «الوصفة السحرية» للنجاح، ولماذا الأمر لا يتكرر مع الأفلام التي تلته، فإذا كان الأمر متصل بالمطرب، فمحمد فؤاد لم يحصد إلا الفشل تلو الفشل بعد ذاك النجاح الذي حققه، أما محمد هنيدي فلم يترك طريقة إلا واستعان بها ليستعيد تألقه، فكانت النتيجة المزيد من الإسفاف والابتذال.

على الرغم من الانتقادات التي واجهها الفيلم، إلا أنه شكل مزاجاً عاماً لدى المنتجين الذين ظنوا أن «الوصفة السحرية» للنجاح وجني الأموال إنما تكمن في صناعة أفلام مشابهة

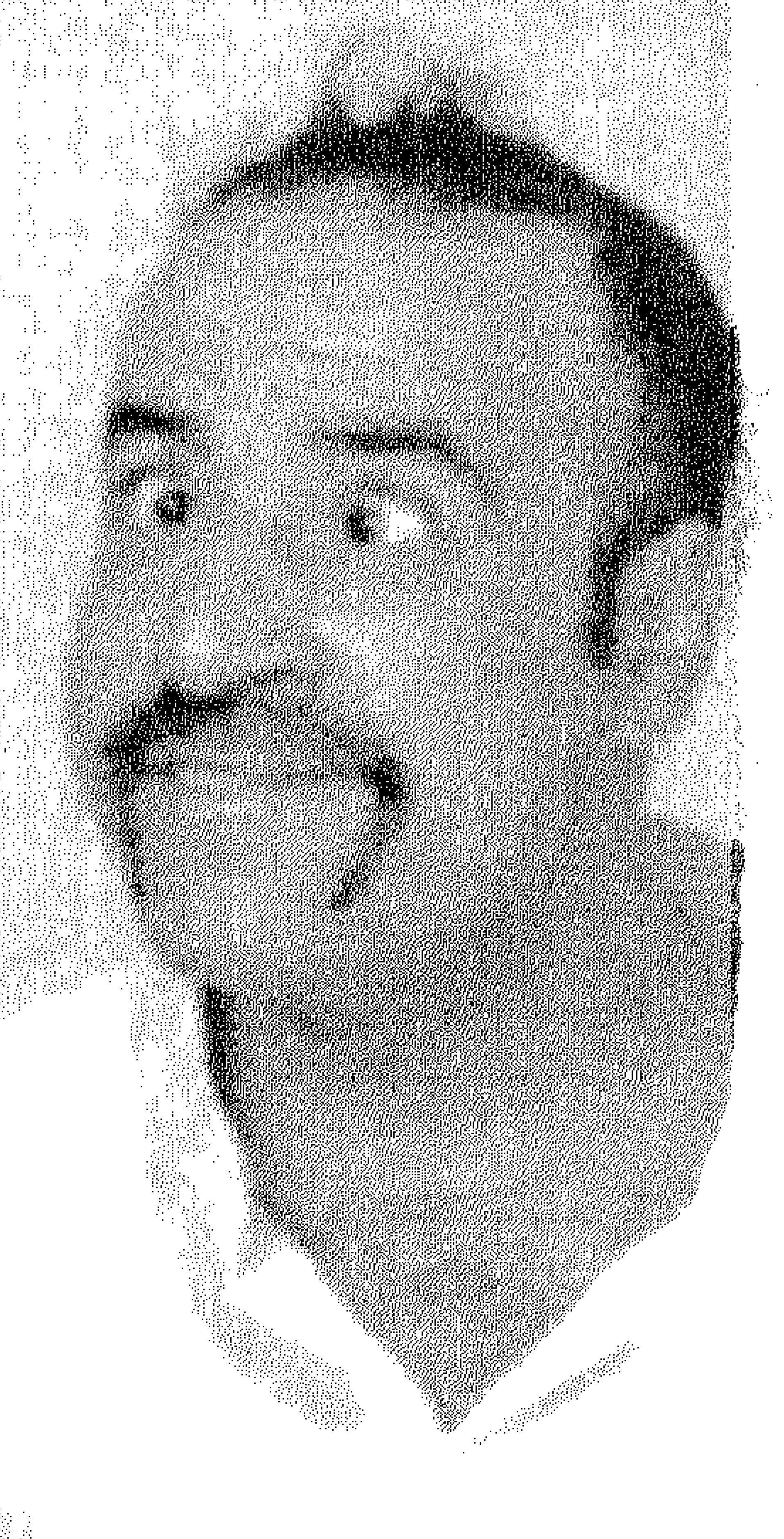
وجاءت الوصفة السحرية أخيراً بفيلم «اللمبي» بطولة محمد سعد، إنتاج عام ٢٠٠٢، إخراج وائل مصطفى. ومصيبة هذا الفيلم أكثر دهاء، فلقد اعتمد في نجاحه على شخصية البطل الساذج، الأبله الذي لا يجيد نطق كلمتين واضحتين. وقد ووجه هذا الفيلم بانتقادات شديدة، حيث اعتبره الناقد د. رفيق الصبان «دروس سينمائية في التفاهة والبلاهة»، بل لقد وصل الأمر بالكاتب أسامة أنور عكاشة لأن يقول عنه انه «ليس فيلماً، ولا علاقة له بفن السينما، ولا بفن الدراما، ولا فن التمثيل، فلن يمكنني أن أقارنه بأي فيلم كوميدي لأن مجرد المقارنة إهانة لتلك الأفلام». غير أن كل ذلك لم يمنع أن يحقق الفيلم إيرادات تعتبر قياسية في تاريخ السينما المصرية.

أكرر، على الرغم من الانتقادات التي واجهها الفيلم، إلا أنه شكل مزاجاً عاماً لدى المنتجين الذين ظنوا أن «الوصفة السحرية» للنجاح وجني الأموال إنما تكمن في صناعة افلام مشابهة، فانهال علينا «الإسفاف» من كل صوب: ممثلون مهرجون، وأغان نشاز طويلة، ورقص واسكتشات وجمهور يقهقه في الصالات، ودخان يتصاعد في الأجواء، وحركات شاذة يمارسها الممثل والمتفرج على حد سواء، ومحمد سعد واشباهه على الشاشة يذهبون بالمشاهدين ويجيئون بهم، دون أن يكون لديهم، بالضرورة، ما يقولونه.



Cinema Cinema





لقد تسبب النجاح المادي والجماهيري الذي حققه الممثل محمد سعد بما سمي «أزمة السينما المصرية»، التي اعتبرت أزمة اجتماعية، فرغم أن الابداع مفقود، إلا أن النجاح الجماهيري موجود، مما طرح السؤال ملحاً حول هوية الجمهور الذي تكتظ به دور السينما، وقد وصف بعض النقاد الجمهور «بالمريض» فهو يقبل على مشاهدة التفاهات ويشتمها في الوقت نفسه. غير أن الأمر اكبر من ذلك، فالجمهور الذي تكتظ به دور السينما ليس مريضاً بالمعنى الحرفي للكلمة، بدليل أننا في الوقت الذي نشهد فيه حضوراً جماهيرياً وبالتالي نجاحاً مالياً لأفلام محمد سعد، فأننا نشهد بالمقابل حضوراً جماهيرياً، ونجاحاً فنياً لأفلام مختلفة شكلاً ومضموناً، وتحمل لمساتها الإبداعية معها، مما يدل على أن هناك جمهوراً دخيلاً على صالات السينما، لا يشكل حضوره مقياساً أو معياراً لقيمة السينما بحد ذاتها، بل هو معيار لأزمات اجتماعية أخرى، وللإيضاح أشير إلى أننا في الأردن مثلا فقدنا فكرة ارتياد دور السينما، أي أن الذهاب إلى السينما من اجل السينما لم يعد من ضمن اهتمامات الجمهور الذي يطيب لي أن أسميه بـ الجمهور الأصيل، مما أبقى صالات السينما مفتوحة لشرائح أخرى من الجمهور، لنقل أنهم العاطلون عن العمل الذين لا يجدون مكاناً يقضون أوقاتهم فيذهبون إلى السينما، وهم بالطبع غير معنيين بأية قيمة فنية، بل على العكس فأن أفلاماً مثل «بوشكاش» تكون أكثر انسجاماً مع نفسياتهم طالما انها بلا فكرة أو مضمون، والأمر ذاته ينطبق على المراهقين الذين يرتادون دول السينما لغايات الصفير والتهريج، والمغتربين الذين تضيق بهم أرصفة الشوارع، وإذا كان هذا هو واقع الحال في الأردن، فواقع الحال في الدول العربية الأخرى لا يختلف عن ذلك، وبالتالي فإن صالات السينما في مناطق كثيرة في الوطن العربي إنما غدت ملاذاً للخطوات التائهة على الأرصفة، وعليه فإن اكتظاظ دور السينما بها لا يشكل مقياساً لنجاح المادة المعروضة، بقدر ما يعبر عن أزمة اجتماعية أخرى لها ظروفها المختلفة. وبمعنى أكثر دقة فأن الذي حدث، والذي دفع بمحمد سعد لأن يحظى بكل هذه الجماهيرية، إنما مرتبط بخلاصة واحدة مفادها ان الجمهور يضلل أحيانا حين يعكس إيرادات وهمية لأنها بالتأكيد ليست ثابتة، ولا يمكن للكذبة السينمائية، على أية حال، أن تطول على الشاشة.

صالات السينما في مناطق كثيرة في الوطن العربي إنما غدت ملاذاً للخطوات التائهة على الأرصفة، وعليه فإن اكتظاظ دور السينما بها لا يشكل مقياساً لنجاح المادة المعروضة

---

*كاتب أردني

إصدارات

■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *



أنماط الرواية العربية الجديدة

لـ «الدكتور شكري عزيز الماضي»

ضمن سلسلة عالم المعرفة، التي تصدر شهرياً عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت، صدر كتاب بعنوان أنماط الرواية العربية الجديدة، من تأليف الدكتور شكري عزيز الماضي.

يقع الكتاب في (٢٩٦) صفحة، ويضم أحد عشر فصلاً، هي: الفصل الأول: السرد المهجن والمفارقات ، الثاني: بنية السرد الغنائي، الثالث: بنية السرد / الدوائر الدلالية، الرابع: بنية السرد الفسيفسائي، الخامس: بنية السرد / جماليات التفكك والتشظي، السادس: البنية السردية / سيرة الأشياء، السابع: بنية السرد / النمو الاستعاري، الثامن: بنية السرد / الرواية القصيرة، التاسع: بنية السرد / التناسل اللاعضوي وتراسل الأجناس، العاشر: بنية السرد / جماليات الرعب وانهيار المجاز والترميز، والحادي عشر: تفتت البنية السردية وانكسار المعنى.

ومنذ البداية نجد المؤلف حريصاً على أن يوضح بأن الرواية العربية قد مرت اليوم بثلاثة مسارات، أو شهدت ثلاثة أطوار هي:

الرواية التقليدية، ثم الرواية الحديثة، ثم الرواية الجديدة.

أما عن الرواية التقليدية، فهي كما يراها المؤلف تصميم يعيد إنتاج الوعي السائد، وتبدو وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات، لا تصويراً لتجربة متكاملة، والأفكار التي يمكن استخلاصها بسهولة هي أفكار جاهزة أو شبه جاهزة تسقط داخل الشكل الروائي، ويكون الاهتمام بالوقائع والأحداث أكبر بكثير من الاهتمام بالشخصيات.

في حين أن الرواية الحديثة تصميم يجسد رؤية وثوقية للعالم، وهي تسعى إلى التعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة، أو الإسهام في خلق علاقات جديدة، فهي تصدر عن وعي جمالي يتخطى حدود الوعي السائد، ويتجاوزه إلى آفاق جديدة، لهذا فان مهمة الرواية الحديثة لا تتمثل في الوعظ والإرشاد والتعليم، كما هو شأن الرواية لتقليدية، بل تتمثل في تجسيد رؤية فنية، أي تفسير فني للعالم، والرؤية كشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة أو التشويق والجاذبية .. وأهم ما يميز بناء الرواية الحديثة ذاك التصميم الهندسي، والاعتماد على البداية والذروة والنهاية، والترابط بين الأحداث والتفاعل بين الحدث والشخصية الذي يؤدي إلى نمو الأحداث وفق مبدأ العلية أو السببية، كما يؤدي إلى تطور الشخصية وتناميها، وكل هذا يؤدي إلى التوازن في العلاقة بين الحدث والشخصية، وبين الشخصية والزمان والمكان... وتأتي تقنيات الرواية الحديثة تلبية لرؤيتها ووظيفتها، كما تهدف إلى التأثير في القارئ عن طريق تقديم الحقائق النوعية الفنية بصورة مقنعة.

أما بالنسبة للرواية الجديدة فإن المؤلف يراها تجسيداً لرؤية لا يقينية للعالم، وهي تعبير فني عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الانسان، فالذات المبدعة تحس غموضاً يعتري حركة الواقع ومجراها ،كما تشعر بأن الذات الانسانية مهددة بالذوبان والتلاشي.

وفي ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ والمقولات وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف والمعتاد، في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية الحديثة وآلياتها غير ناجعة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه، وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء، ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة، ولهذا تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد، فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لا بدّ من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلاً من جماليات الوحدة والتناغم .. وفي هذه الرواية تتداخل الأزمنة وأحياناً تختفي وكذا المكان.

«من خطاب السيرة»

لـ «الدكتور عبدالمالك أشهبون»

عن مطبعة آنفو - برانت في فاس، صدر كتاب بعنوان: «من خطاب السيرة المحدود: إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة» من تأليف الدكتور عبدالمالك أشهبون.

يقع الكتاب في (١٤٤) صفحة، ويضم مقدمة ومدخلاً، ومقاربات نصية حملت العناوين التالية: أولاً: حفريات في أغوار شعاب الذاكرة الموشومة: حفريات في الذاكرة لمحمد عابد الجابري، ثانياً: صورة المفكر في طفولته وشبابه: مذكرات إدوارد سعيد خارج المكان، ثالثاً: بلاغة التجنيس الأدبي الملتبس في أوراق لعبد الله العروي، رابعاً: الرحيل والموت والحنين في قصص علي القاسمي، وخامساً: سيرة الفتى الأحمر: سمير أمين.

منذ البداية يذهب المؤلف إلى أنه على الرغم من تعدد الدراسات المستفيضة حول السيرة الذاتية في الأدب العربي وتنوعها، تظل بعض القضايا المستجدة بحاجة إلى عناية خاصة، لا سيما في زمن انتشرت فيه، وبكثرة لافتة للانتباه، الكتابات السردية ذات البعد السير ذاتي، حتى غدا معه مستقبل الرواية العربية يتجه مؤشره البياني إلى المزيد من التركيز على الحياة الشخصية للمؤلف. وهذا ما تشي به العديد من التحققات السردية في أدبنا العربي المعاصر، سواء لمبدعين متخصصين في مجال الكتابة السردية، أو لكتاب قادمين من مجالات أخرى، يحطون رحالهم في عالم السرد الذي يشكل دوحة رحبة، يستظلون بظلالها، لأنها تتيح لهم إمكانات هائلة للتعبير عن هواجسهم الدفينة، وانشغالاتهم الحياتية المتعددة.

ويذهب المؤلف عند حديثه عن قضايا السيرة في النقد الحديث إلى أن الوعي الجديد بقضايا تلقي الأدب الشخصي بدأ ينتشر في أوساط ثلة من الباحثين الذين تجاوزوا تلك الانشغالات الضيقة الأفق التي انشغل بها الناقد التقليدي، مستندين على بديهيات من صميم واقع الكتابة الإبداعية عموماً. فقد غدا من الثابت أن رواية الحقيقة الخالصة عن الانسان ذاته، أمر بعيد التحقق، بل هو أمر يكاد يكون مستحيلاً مهما حرص كاتب الترجمة الذاتية على التزام الحقيقة فيما يكتبه عن نفسه، لأن إعادة الخلق الحقيقي للحياة برمتها كما عاشها صاحبها، إعادة محكمة، لهي أمر مستحيل.

ويضيف المؤلف قائلاً: تماشياً مع هذا المنظور الجديد، تم تجاوز اعتبار مفهوم السيرة الذاتية معادلاً مباشراً للصدق، ومطابقاً للحقيقة، ذلك أن تطور المنظور الجديد إلى طبيعة الكتابة السير ذاتية لم تعد تجعل من هذا المبدأ شرطاً قاطعاً لكل سيرة ذاتية، فحتى لو أقسم لنا المؤلف بأغلظ الأيمان أنه صادق، فلا أحد يصدقه. حتى لو اعتقد جازماً أنه صريح، فإنه لن يصادف إلا الريبة والشك.. هذا الوعي المغاير بقضايا علاقة السيرة بالرواية من شأنه أن يقدم رؤية مغايرة في هذا الموضوع، تبدأ هذه الرؤية بالاستناد إلى نظريات التلقي، وتنتهي إلى النظرية التداولية، مروراً بإفادات الشعريات والسرديات. وما دامت هذه النصوص السردية التي تدور في فلك السيرة، قد سارت في اتجاه تعميق الوعي بالكتابة، بحيث أصبح العديد منها يمثل حلقات تجريبية ذات أبعاد شكلية ودلالية جديدة، فإنه كان لزاماً على النقد أن يُنصت لنبضها، وأن يصقل مفاهيمه، ليس لضبط حدود النص، بل لإدراك مواطن شاعريتها، ومظاهر حساسيتها، وقيمتها المضافة على المستوى الجمالي.

ويذكرنا الباحث بأن أهم مفاهيم السيرة الذاتية المعيارية ترسخت مع الناقد الفرنسي «فيليب لوجون» باعتباره رائداً من الرواد الذين كرسوا كل مجهوداتهم العملية لتطوير مجال «الأدب الشخصي» خصوصاً ما جاء في كتابه الشهير: الميثاق السير ذاتي.

إصدارات



«يوم كان السرد أنثى»

لـ «ريّا أحمد»

عن مركز عبادي للدراسات والنشر في صنعاء، صدر كتاب بعنوان «يوم كان السرد أنثى» من تأليف الكاتبة والأديبة اليمنية ريا أحمد.

وريا أحمد مؤلفة هذا الكتاب من مواليد صنعاء عام ١٩٧٨، وحاصلة على درجة البكالوريوس في الإعلام من جامعة صنعاء، وقد صدر لها ثلاثة كتب هي: كلمات بلا حروف، وقطرات من فضة، ويوم كان السرد أنثى. وهي عضو اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، وعضو نادي القصة اليمني، وتحرر مجلة سبأ الالكترونية.

يقع هذا الكتاب في (٢٢٨) صفحة، ويضم تقديماً بقلم الدكتور عبدالعزيز المقالح، ونماذج قصصية لثلاثين كاتبة يمنية، كما يضم عشرين شهادة إبداعية. وقد أوردت المؤلفة في كتابها تعريفاً موجزاً بكل كاتبة من الكاتبات، وملحقاً بأسماء كاتبات القصة القصيرة في اليمن.

وبذلك فإن هذا الكتاب يكتسب أهميته من كونه بمثابة المعجم الموجز الذي يقدم لنا صورة بانورامية عن المشهد الإبداعي النسائي في اليمن، كما يستطيع قارئ هذا الكتاب أن يقف على المستوى الفني الذي وصلته الأديبة اليمنية إذا ما استطاع تحليل النصوص والوقوف على قضاياها وتوجهاتها الفنية.. وأكثر من ذلك فإن هذا الكتاب يمكننا من معرفة القضايا الإنسانية والحياتية والعاطفية والاجتماعية التي تشغل بال المرأة اليمنية، إذا ما استطعنا تحليلها وفهرستها وتصنيفها.

ونجد الدكتور عبدالعزيز المقالح يبدأ تقديمه لهذا الكتاب على هذا النحو: شدّني عنوان هذا الكتاب وأمتعني بمحتواه وتوقفت طويلاً عند المقدمة التي كتبتها الباحثة المبدعة ريا أحمد، صاحبة فكرة وجمع هذه المختارات من القصة اليمنية الحديثة .. ولفت انتباهي في المقدمة شيئان اثنان، هما أولاً: هذه الصورة التي كانت لبلادنا عند الآخر الذي كان ينظر إلى واقعنا الأدبي بدرجة بشعة من الدونية، وثانياً: وجود جيل من النساء المبدعات المخلصات لتأسيس كيان إبداعي للسرد يستوعب أحدث مستوياته ليس في الاقطار العربية التي سبقتنا بأشواط فحسب وإنما العالم أيضاً، وهو حلم لا يبدو من خلال تأمل النماذج المختارة في هذا الكتاب بعيد المنال، فهي تكشف عن مواهب واعدة بالعطاء السردي المتدفق.

وكانت ريا أحمد قد أوضحت في مقدمة كتابها أن القص النسائي في اليمن ظهر في جنوب اليمن قبل أن يظهر في الشمال، حيث بدأت المرأة في الجنوب بكتابة القصة في بداية الستينات، فقد ظهر العديد من القاصات على صفحات جريدة «صوت الجنوب»، وصحيفة «الرأي العام»، فنشرت فوزية عبدالرزاق وثريا منقوش وشفيقة زوقري في الستينات، وأفراح محمد سليمان في السبعينات، وأمل عبدالله وزهرة رحمة الله، ونجية حداد، وشفاء منصر في الثمانينات .. والملاحظ أن أغلب قصص فترة الستينات كانت تتمحور حول الاستعمار البريطاني في الجنوب.

وتلاحظ الكاتبة تفاوت عدد القاصات من فترة لأخرى فهن حاضرات في فترة الستينات والسبعينات، بينما يقل عددهن في الثمانينات، أما في التسعينات فقد شهدت القصة اليمنية مولد الكثير من الأقلام، خاصة في منتصف التسعينات، حيث هيأت الوحدة عام ١٩٩٠ الجو المناسب للقصة فصارت البيئة خصبة لهذا الفن العريق.

جملة القول: إن كتاب «يوم كان السرد أنثى» لمؤلفته ريا أحمد، يستحق القراءة لجملة أسباب، أولها أنه كتاب مليء بالمعرفة.



«مراسيم لدخول آمن»

لـ «سعد الدين شاهين»

عن دار اليازوري للنشر والتوزيع في عمان، صدر ديوان شعر بعنوان: «مراسيم لدخول آمن» للشاعر سعد الدين شاهين.

يقع الديوان في (١٨٢) صفحة، ويضم جملة من القصائد، منها: عروس من دخان، مسافة الحناء، باب النسيان، مقاطع على حافة القبر، تعاويذ قديمة، الباب، بصيص، حفيد الشنفرى.. وغيرها.

ومن الجدير بالذكر أنّ سعد الدين شاهين انتخب لعضوية الهيئة الإدارية في رابطة الكتاب الأردنيين لأكثر من دورة، وصدر له عدد من الدواوين الشعرية الموجهة للكبار وللأطفال.

ونجد أن سعد الدين شاهين في هذا الديوان قد ظلّ كعادته في أغلب قصائده ملتزماً بالقضايا العربية، ومحاولاً الوقوف على درب آلامها وأوجاعها، وأسباب تراجعها.

كما نجده في بعض قصائده يهتم بالموروث الشعبي، ويستقي منه موضوعه، وذلك مثل قصيدة «باب الطنين» التي يقول فيها:

«كانت كلّ صباح

قبل السابعة قليلاً

تَذكرني بالخير

ولذلك كانت أذني

في نفس الوقت تطن

أخرج مندفعاً للشارع

فأراها واقفة

بثياب عروس الجن» ص٢١

ومن الواضح في هذه القصيدة أن الشاعر يعيد إنتاج الفكرة الشعبية التي تقول: إن أذن الإنسان تطن عندما يأتي أحدٌ ما على ذكره.

ولا يقف الشاعر عند حدود الموروث الشعبي، ولكنه يعود أيضاً إلى الموروث الأدبي العربي، ورموز هذا الموروث منذ العصر الجاهلي، وأوضح مثال على ذلك ما ورد في القصيدة التي جاءت تحت عنوان: «حفيد الشنفرى»، حيث يقول الشاعر:

«مضى الشنفرى قبلنا واستحال

كتلة من رمال

مضى يا صديقي وخلّى

وصاياه فينا

جنون الرجال

...

...

ولي ما أرى في المطارات من قطط

حارسات الخيال

وشمها يا صديقي طنين السؤال

مررنا به فاهتدينا الينا

وكنا نفتش عن شامة

في عروض القصائد أو في مقال» ص١٥٦

كما نجد هذا الديوان يقف على مستجدات الصراع العربي الإسرائيلي، ومن ذلك على سبيل المثال، قصيدة: «مطر ومركافا» التي كتبها أثناء حرب تموز على لبنان عام ٢٠٠٦، ويقول في مطلعها:

مطر ومركافا وصيف

مطر لهذا الصيف يهطل مرة

ويعود من خلف المواسم كالزبد

زَبَد يعبئ ما تلاشى من بقايا القصف

حين يجيء في موج الخديعة طافياً

يجتاز أفئدة الصخور

إلى اللهب ... ص١٦٣

• كاتب وأكاديمي أردني
Ahmad_nuaimi@yahoo.com

جائزة جديدة



حظيت جائزة نوبل، بإيحاء تواطأ مثقفو العالم عليه، بأنها أرفع جائزة في العالم، وإذ يبدو هذا التواطؤ صحيحا في جوانب عدة منه، وفيما تؤشر الجائزة إلى أن جل مستحيقها حريون بها، لمنجزاتهم الفذة، إلا أن كثيرا من الأقاويل والتصورات رسمت حولها، أفضت إلى عدم مصداقيتها.

والحقيقة، أن شبها حامت حول منحها لأشخاص، قد يكونون خلاقين ومبدعين عظاما، إلا أن مواقفهم، مما يتسرب داخل إنجازاتهم، وخارجها، يفصح عن عدم أهليتهم لها، وفق معايير الجائزة نفسها.

وهذا لا يحرم جائزة نوبل التي أسسها مخترع « الديناميت» في لحظة، اراد فيها تبديد إحساسه بالذنب على ما أقدم عليه من اختراع، من كونها، صائغة للتعريف بمنجزات بشرية عظيمة، لأشخاص حققوا فعلا نوعيا في مسيرتهم الإبداعية.

ولكن، لسنوات طويلة بعيد وفاة مؤسسها، وإطلاقها، لم يمح الإحساس بأن صاحبها إنما أرادها كنوع من التكفير عن خطيئته التي اخترعها، وأسهمت بقتل وإعاقة الملايين وتشريدهم، فبقي ذنبه عالقا في السماء والأرض، لا تمحوه جائزة، تتسرب منها رائحة الديناميت.

وبرغم ذلك، فإن مبدعين، ذوي أصوات عالية في مناهضة الحروب والعنف، قبلوا بها، واعتبروها تتويجا لمنجزهم الإنساني، رغم معرفتهم بأنها جائزة، تحاول تطهير مؤسسها، وغسله ببرد الطهارة.

في التناقض الذي ترسمه الجائزة، بين قيمتها المعنوية التي تحقق لحائزها، نشوة التفوق، ولأساسها المبني على ذنب، يستحق الإدانة الأبدية، يحتل السجال حولها كلما أعلن عن حائزيها، مكانة بارزة، تتدحرج في حناياه، شوائب تتراكم على جسمها، ويغيب عن ذلك السجال، الأساس الذي بنيت عليه الجائزة، كتكفير عن عقدة بارتكاب جرائم ضد البشرية.

صحيح، أن الاهتمام بالجائزة في السنوات الأخيرة خَفَت، وبدا أنها ماضية إلى منطقة منعزلة عن العالم، وأن من يحوزونها، تغيب أسماؤهم عن الحفظ والتناول بعيد أيام من نشرها في الصحف، إلا لدى « شعوبهم» الفخورة، بهم، إلا أن وهجها ما يزال يثير لعاب من يسعون إليها أو يحلمون بنيلها.

وكم تمنيت دائما أن ينالها عربي، يمكنه أن يتجرأ ويقرأ في خطابه حين يتسلمها في الأكاديمية السويدية، أوجاع المنطقة العربية، وإنسانها الذي يرضخ تحت نير العبودية والتسلط والتخلف والفساد والاحتلالات، وأن يستغل هذه الكاتب «تفوقه» بنيلها، لاحقا، ليكون داعية لتسليط الضوء علينا.

لكن ذلك لم يحدث، حتى حين نالها بعض العرب، وهم قلة.

وإذ يبدو الوقوف من الجائزة على الحياد، أو مضاد لها، سالبا في كل المعايير، فإنني أرى أن يعاد النظر في استحواذها على الاهتمام العالمي، وأن تطلق تقييمات أجدى لتكريم مبدعي العالم، تكون ذات مرام أخلاقية رفيعة، تمنحهم حضورا خلاقا في عالم، تصوغه هواجس الساسة، وأوهامهم وتطلعاتهم البربرية.

فالبشر، يحتاجون في اللحظات العصيبة التي يعيشونها، إلى استدراك إنسانيتهم، ولا يعبر عن ذلك إلا مبدعون مخلصون، قادرون على صياغة تحولات في التفكير الإنساني، تقودهم إلى مناطق نظيفة، خالية من وسخ الانحياز والهيمنة، التي تجيّر لحسابتها كل الأسلحة، ومنها جائزة نوبل.

قد يكون الحلم بهذه الجائزة مشروعا، لكن البشرية التي أنجبت وتنجب كل يوم مبدعين خلاقين، قادرة على أن تنجب جائزة، تنفتح على مشهد جديد، مخلص للإبداع الانساني، دون شوائب تقوضه.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

